

مِرَاةُ الْأَفْكَارِ

31.1.2022



ميشيل تورنييه
ترجمة: محمد آيت حنا

مِرَاةُ الْأَفْكَارِ

MANA.NET



مِرَاةُ الْأَفْكَارِ
تأليف: ميشيل تورنييه
ترجمة: محمّد آيت حنا
الطبعة الأولى: 2021

ISBN: 978-603-91637-2-5

رقم الإبداع: 1443/1099

هذا الكتاب ترجمة لـ:

Michel Tournier,
Le Miroir des idées

Copyright © 1994, Mercure de France.
Arabic copyright © 2021 by Mana Publishing House

Cover Painting: René Magritte, La Reproduction interdite, 1937.
© Photothèque R. Magritte / Adagp Images, Paris, 2021

الآراء والأفكار الواردة في الكتاب تمثل وجهة نظر المؤلف

جميع حقوق الطبع وإعادة الطبع والنشر والتوزيع محفوظة
لـ دار معنى. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي
جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله
بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي من دار معنى



الناشر:

دار معنى للنشر والتوزيع



www.mana.net



info@manaa.net



@ManaPlatform

محتوى الكتاب

9	مقدمة.....
13	الزَّجَلُ والمرأة.....
15	الحُبُّ والصداقة.....
17	دون جوان وكازانوفا.....
21	الطفل والمراهق.....
23	زواج الأقارب وزواج الأبعاد.....
25	الصحة والمرض.....
27	الثور والحصان.....
29	القط والكلب.....
31	الخنزير والضئد.....
33	الحمام والنوش.....
37	المروحة الذافعة والزعنفه.....
39	الصفصاف والتغت.....
43	الحيوان والتبات.....
45	السكة والطريق.....
47	بييرو وأرلوكان.....
49	الزحالة والقيم.....
51	السبد والعبد.....
53	المهزج والبهلولان.....
55	الشجرة والطريق.....
57	الملح والسكر.....
59	الشوكة والملعقة.....
61	القبو والعليقة.....
63	الماء والنار.....
65	التاريخ والجغرافيا.....

69	الفقرى والقشري
71	الوسط والوراءة
73	المنعة والفرح
75	أبولون وديونيزوس
77	الخوف والقلق
79	الازدراء والاحتفاء
81	الذاكرة والعادة
83	الكلام والكتابة
85	الموهبة والعبقرية
87	الجميل والمهيب
89	الثقافة والحضارة
91	الرمز والصورة
93	التقاء والبراءة
95	الوقت والظفقس
97	المتأني والمبادر
99	الشعر والتثر
101	الفعل والانفعال
103	الشمس والقمر
105	الزماذي والألوان
109	الزوح والجسد
111	الكيف والكم
113	اليمن واليسار
115	الزمان والمكان
117	السطح والعمق
119	القوة والفعل
121	الجنس والفصل
125	المعطى والمبني
127	المثالية والواقعية
129	القبلي والبعدي
131	المطلق والتسبي
133	التبع والشجيرة
137	الإله والشيطان
139	الوجود والعدم

مقدمة

تنطلق هذه الرسالة القصيرة من فكرتين أساسيتين. أولاًهما أن الفكر يشغل بمفاهيم - مفاتيح محدودة العدد، يمكن تعدادها وتوضيحها. والفكرة الثانية أن هذه المفاهيم تتحرك في أزواج، كل مفهوم منها يملك «ضدًا» ليس بأكثر منه إيجابًا أو سلبيًا.

تلك المفاهيم - المفاتيح للفكر، يعرفها الفلاسفة ويسمونها مقولات، وقد حاولوا أحيانًا وضع لائحة لها. حصر أرسطو عددها في عشر: الجوهر، والكيف، والكم، والإضافة، والفعل، والانفعال، والمكان، والزمان، والوضع. وعددها لابنتز في ست: الجوهر، والكم، والكيف، والإضافة، والفعل، والانفعال. أما عند كانط فعددها اثنا عشر، أربع منها جوهرية، ولكل واحد من هذه الأربع الجوهرية ثلاث ملحقه. والنتيجة:

1. مقولة الكم:

- الوحدة
- التعدد
- الكلية (الكل)

2. مقولة الكيف:

- الإيجاب
- السلب
- الحصر

3. مقولة النسبة (الإضافة):

- الجوهر والعرض
- السبب والنتيجة
- المشاركة أو المقابلة

4. مقولة الجهة:

- الإمكان
- الوجود سلبيًا أو إيجابيًا
- الضرورة أو الامتناع

ثم أخيرًا يُقيم أوكتاف هاملن في كتابه «بحث في العناصر الأساسية للتمثل» (1907)، بناءً متعاقبًا لإحدى عشرة مقولةً، تبغا للخطاطة القضية - النقيض - التركيب:

القضية: النسبة

النقيض: العدد

التركيب: الزمان

النقيض: المكان

التركيب: الحركة

النقيض: الكيف

التركيب: التغير

النقيض: التخصيص

التركيب: السببية

النقيض: الغائية

التركيب: الشخصية

من البين بنفسه أنه كلما كان عدد المقولات مختزلًا، صارت أكثر تجريدًا، وزاد طموح البناء الفلسفي. بالمقابل، المفاهيم - المفاتيح المقدمة في هذا العمل، وعددها 114، تمثل عملاً تجريديًا متواضعًا، تواضعًا حكمة هم معانقة أكبر قدر ممكن من الغنى الملموس. لذا قد يفاجأ القارئ حين يجد بين المفاهيم المقترحة، القظ والكلب، الضفصاف والتغت، الحصان والثور، إلخ. ومرّد حضور تلك المفاهيم، هو كونها بعيدًا عن إشارتها إلى كائنات ملموسة بعينها، تشمل دلالة رمزية معتبرة.

ومثلما هو الشأن في لائحة تضم عددًا من المقولات، تقدّم هذه المفاهيم في شكل أزواج من المتضادات. لكن يجدر التنبيه إلى أن الأمر لا يتعلق بتقابلات من التناقضات.

فالإله لا يقابله غياب الإله، كما في الإلحاد، وإلّاما يقابله الشيطان، أي كائن بعينه. كذلك يقابل الوجود العدم الذي يحيل على تجارب معيشة،

وليس يقابله اللا-وجود. والصدافة تُواجهه هنا بالحب، وليس اللامبالاة، إلخ.

لقد أبدى هذا المسعى الثنائي خصوصية مذهلة، كان الكتاب بأكمله نتيجة لها. يبدو أن مفهوماً معزولاً لا يمنح التفكير إلا سطحاً أملس لا يستطيع مباشرته. أما حين يقابل بضده، فإنه ينفجر ويصير شقافاً، كاشفاً عن بنيته الجوانية: لا تُفصح الثقافة عن قوتها الصاهرة إلا في حضور الحضارة. كيفاً الثور ببرزان في تقابلهما مع ردف الحصان. بفضل الشوكة تُظهر الملعقة عذوبتها الأمومية. ولا يفصح لنا القمر عن نفسه إلا في نور الشمس، إلخ.

هل كان يفترض أن أبني هذه الأفكار الـ 114، بناءً جدياً، على شاكلة ما فعله أوكثاف هاملن، أو أتركها متفرقة، مثل أدوات تفكير متناثرة ومتاحة في آن؟ إن الترتيب الذي عُرضت به يمثل بدوره خياراً دالاً. اخترت إذن أن أنتقل من الأكثر تفرّداً إلى الأكثر كونيّة. ننتقل من القظ والحصان لنصل إلى الإله والوجود. أتذكر مجموعة من الأسلحة القديمة معروضة ملصقة على جدار في قلعة. كانوا قد عرضوا، بديهيّاً، الأسلحة الثقيلة بالأسفل، والخفيفة بالأعلى، بحيث نصد من الهراوة إلى الفأس، ومن الشيف إلى الرمح المتوجّ بالسهم. لكنني غير متأكد ممّا إذا كان الوجود والإله أخفّ من القظ والكلب...

صحيح أننا، إن تأملنا الخانة اليمنى والخانة اليسرى، فقد نستخلص منهما تقارناً غامضاً بين المفاهيم التي تكوّنهما على التوالي. بين الكلب والقبو والمقيم واليمين والإله، وبين القظ والعليّة والزخالة والشيطان... إلخ. هل يجوز لنا استخلاص قرابة بين هذه المفاهيم جميعاً؟ تلك لعبة متروكة لحرية القارئ.

- المؤلف

الرَّجُلُ وَالْمَرْأَةُ

بحسب الكتاب المقدس، خلق الربُّ الإنسانَ في اليوم السادس من خلقه العالم. خَلَقَهُ ذَكَرًا وَأُنْثَى فِي آيٍ، أَيِ خُنْثَى، مَزْوَجًا بَكْلٍ مَا يَحْتَاجُهُ لِيَتَوَالَدَ بِمُفْرَدِهِ. لَمْ تَكُنِ الْأَرْضُ آنَ ذَاكَ إِلَّا قَفْرًا، وَمِنْ أَدِيمِهَا خُلِقَ الْإِنْسَانُ.

لاحقًا خلق الربُّ الفردوس، ووضع فيها الرجلَ ليزرعها ويحرسها. وإِذْكَ رَأَى أَنَّ الْوَحْدَةَ لَيْسَتْ طَيِّبَةً لِلرَّجُلِ. فَعَرَضَ عَلَيْهِ كُلَّ الْحَيَوَانَاتِ -ثَدْيِيهَا وَطَيْرِهَا- لِيُسَمِّيَهَا وَيَخْتَارَ مِنْهَا صَاحِبَةً. وَقَدْ سَمَّاها الرَّجُلُ، لَكِنَّهُ لَمْ يَجِدْ بَيْنَهَا مَنْ يَصْلَحُ لَهُ صَاحِبَةً. إِذْكَ أَغْرَقَ الرَّبُّ الرَّجُلَ فِي نَوْمٍ عَمِيقٍ، وَانْتَزَعَ مِنْهُ الْأَعْضَاءَ الْأَنْثَوِيَّةَ. وَانْطَلَقًا مِنْهَا خَلَقَ إِنْسَانًا جَدِيدًا سَمَّاها امْرَأَةً. هَكَذَا وَلِذَتْ حَوَاءَ.

من الأصول الشاذة استمِدَّتْ سيكولوجيا الجنسَيْنِ بِأَكْمَلِهَا. أَوَّلُ مَا نَسْتَخْلَصُهُ هُوَ أَنَّ الْخُنْثَى لَا يَتَقَبَّلُ عِلَاقَاتِهِ الْجَنَسِيَّةَ مَعَ نَفْسِهِ. لِذَا نَرَى أَنَّ قَنْفَذَ الْبَحْرِ، عَلَى سَبِيلِ الْمَثَالِ، الْمَهْيَأَ ظَاهِرِيًّا لِأَنَّهُ يَتَوَالَدُ بِمُفْرَدِهِ، يَلْجَأُ إِلَى حَرَكَاتٍ غَيْرِ مَرِيحِيَّةِ الْبَيْتَةِ، فِي سَبِيلِ التَّزَاجُعِ مَعَ شَرِيكِهِ.

إِنْ اسْتَنَصَالَ «الْأَجْزَاءَ» الْأَنْثَوِيَّةَ مِنْ جَسَدِ الرَّجُلِ قَدْ خَلَفَ فِيهِ جِرْحًا مَعْنَوِيًّا لَمْ يَنْدَمَلْ. وَإِنَّ الْإِسْبَاعَ الْهَزِيلَ الَّذِي تَمْنَحُهُ الْأَبُوَّةُ، لَا يَشْفَى، عِنْدَ الْكَثِيرِ مِنَ الرِّجَالِ، الْحَنِينَ إِلَى الْأُمُومَةِ.

من أصول المرأة، ينبغي أن نذكر أولًا أنَّها تنحدرُ من الجنة. ففي حين شَكَّلَ الرَّجُلَ مِنْ تَرَابِ الصَّحْرَاءِ، وَلِذَتْ الْمَرْأَةُ تَحْتَ أَزْهَارِ وَنَبَاتَاتِ الْفَرْدُوسِ الْرَّيَّانَةِ. فَالْكَثِيرُ مِنْ صِفَاتِ الْمَرْأَةِ تَعُودُ إِلَى أَصْلِ مَنْشِئِهَا. فَضْلًا عَنْ ذَلِكَ، شَكَّلَتِ الْمَرْأَةُ حَوْلَ عَضْوِهَا الْجَنَسِيِّ. إِنَّهَا جَوْهَرَتَا خَاضِعَةٌ لِلْأَنْثَوِيَّةِ، أَكْثَرُ مِنْ خُضُوعِ الرَّجُلِ لِلْفَحُولَةِ. وَهُوَ مَا كَانَ السَّكُولَاتِيُونُ يَعْتَبِرُونَ عَنْهُ بِالْضَّيْغَةِ: *tota mulier in utero* (المرأة بِأَكْمَلِهَا فِي رَحِمِهَا).

اسْتَغْنَى الرَّجُلُ كُلَّ الْمَزَايَا الَّتِي مَنَحَتْهُ الطَّبِيعَةُ إِيَّاهَا لِكَيْ يَسْتَعْبِدَ الْمَرْأَةَ. وَهُوَ مَا كَانَ كَارْلُ مَارْكَسُ يَعْتَرِضُ عَنْهُ قَائِلًا إِنَّ الْمَرْأَةَ هِيَ بَرُولِيْتَارِيَا الرَّجُلِ. لَكِنَّ الْمَرْأَةَ مَا انْفَكَّتْ، قَرْنًا بَعْدَ قَرْنٍ، تَكْسِبُ الْقُوَّةَ الْجَسْمَانِيَّةَ وَالْاِسْتِقْلَالَ الْاِقْتِسَادِيَّ. وَمَا زَالَ يُقَلُّ الْأُمُومَةُ يَخْفُفُ سَنَةً عَنْ سَنَةٍ. حَتَّى إِنَّمَا يُمْكِنُ أَنْ نَتَوَقَّعَ ظُهُورَ مَجْتَمَعٍ أُمُومِيٍّ خَالِصٍ، يَتَحَوَّلُ فِيهِ الرِّجَالُ إِلَى مَجْرَدِ أَدَوَاتٍ

لهو هدفها إمتاع النساء.

وقد بصيبت هذا المجتمع النسوي سريعاً شُخّ الجنس الأنثوي، شُخّ تستبّب فيه النساء أنفسهنّ. فالحال أنّ النساء يثنّ يَحْزَن، أكثر فأكثر، الحقّ في الإجهاض، مع علمهنّ بجنس الجنين الذي يحملنّه. وتقربنا يَحْزَن دائماً الإجهاض حين يكون الجنين أنثى. في الهند [مثلاً] يبدو جلّياً اختلال التوازن في نسبة الجنسين، اختلال تميل فيه كفة الذكور. ستكون النتيجة الأولى لما سبق، ندرة في النساء، وارتفاعاً غير متوقّع في قيمة التّاجيات من الإبادة الإجهاضية. والنتيجة الثانية انقراض الجنس البشري، لأنّ النساء -وليس الرجال- هنّ من يَضْمَنّ استمراره.

قبس:

«الرجال نساء، مثلهم مثل غيرهم».

كروتشو ماركس.

الحُبُّ والصِّداقة

إنَّ المقارنة بين الصداقة والحُبِّ، ترجِّحُ بدايةً كُفَّةَ الحُبِّ. قياسًا إلى شغف الغرام، تبدو رابطة الصِّداقة واهنةً وفاترةً وأقلَّ جدِّيةً. كما أنَّ الحُبَّ قد غَيمَ آلاف السنوات من الاحتفاء المسرحيِّ والشَّعريِّ والزَّوائي. كيف، والحال هذه، لا تبدو الصِّداقة مزريَّةً متى قُوِّرَتْ بالحُبِّ؟

لكن متى ما أمعنا النَّظر، سنرى أنَّ المزايا التي يحوزها الحُبُّ قياسًا إلى الصِّداقة، هي مزايا قابلة للتَّفاش. أحد أهمِّ الاختلافات بين الحُبِّ والصِّداقة، هو أنَّ الصِّداقة لا يمكن أن تكون من طرفٍ واحدٍ. لا يمكنك أن تصادق شخصًا لا يصادقك. إمَّا أن تكون الصِّداقة متبادلة، وإمَّا ألا تكون. في حين أنَّ الحُبَّ يبدو على خلاف ذلك، يتغذَّى من شقاء ألا يكون متبادلًا. إنَّ الحُبَّ الشَّقِيَّ هو النَّابض الأساسيُّ في التراجيديا والزَّواية. يقول الشَّاعر: «أنا عاشقٌ ومَعْشوق، أيُّ سعادةٍ لو كان عاشقي ومَعْشوقي شخصًا واحدًا». للأسف، نادرًا ما يجتمع العاشقُ والمَعْشوقُ في شخصٍ واحدٍ!

ثمة اختلاف آخر يَتَّ بين الحُبِّ والصِّداقة: لا يمكن أن تكون ثمة صداقة من دون تقدير. متى ما قام صديقك بفعلٍ تعتيرُهُ شنيعًا، كُفَّ عن أن يكون صديقك. الصِّداقة يقتلها الاحتقار. بينما حَقَّى الحُبُّ قد تجعل العاشق لا مباليا تجاه الحمافة، والجُنن، والدَّناءة التي يُبديها المَعْشوق. لا مباليا؟ لا.. بل إنَّه أحيانًا يتغذَّى، كالشَّهر والجائع، على أشنع ما في المَعْشوق من عيوب. لأنَّ الحُبَّ يمكن أن يكون قَمامًا^(١).

الحَقُّ أنَّ حضارتنا الغربية المعاصرة تبالغ في الزَّهان على الحُبِّ. كيف بجروء المرء على أن يبني حياةً بأكملها على هذه الحُفَى العابرة؟ ألم يُشير لابرويير إلى أنَّ «الزمن الذي يقوِّي الصِّداقة، يُضعفُ الحُبَّ»؟ بلى إنَّ الزمن يعملُ معارضا الحُبِّ. فيما مضى كانت الزيجات تتمُّ تبغًا للتوافقات الاجتماعية والدينية والمادية. وبعد أن يتوافق على الاعتبارات السابقة، لا يبقى أمام الطرفين إلا أن يُحبَّ بعضهما. أمَّا اليوم فالحاكم هو «الحُبُّ من أوَّل نظرة». ثمَّ يبقى ما يكفي من الوقت للطلاق. حتَّى إنَّ الوفاء نفسه يقع في مرتبة ثانوية قياسًا إلى هذه الدَّوخة العابرة. تقول بريجيت باردو: «لطالما

(١) الحيوانات القمامة: التي تفتت على الجيف وما يخلفه غيرها من الحيوانات. ويستعمل المؤلِّف لفظ coprophage التي تشير إلى أكلة البراز.

كنت أحب رجلاً ما، فإتني أظنّ وفيةً له». وبعد؟ كتب جول رومان قائلاً إنّ الحبّ لا يمكنه إلا أن «يعطّر الموضع الذي ستقيم فيه الصداقة».

قبس:

«إنّ الزواج الموفّق، إن كان ثمة زواج موفّق، ينفر من صحبة الحبّ وشروطه. إنّما يسعى إلى إبراز صحبة الصداقة وشروطها».

مونتيي

دون جوان وكازانوف

هما أعظم مغويين في مخيالنا الغربي. على أن دون جوان سليل إسبانيا الكلاسيكية، وكازانوف البندقية الرومانسية، أي أنهما ينحدران من عالمين متعارضين كل التعارض. حين كتب ترسو ديمولينا، بدون أي ادعاء، نصه الكوميدي «فتان إشبيلية»، سنة 1630 كان يجهل أنه قد اخترع أسطورة من أكبر الأساطير الحديثة. هرب دون جوان من مؤلفه، ليعمر كوميديات أخرى وأوبرات وروايات. وتلك خاصية مميزة للشخصيات الأسطورية: تغادر مهذ ولادتها، لتكتسب دلالات وأبعادا لم يتخيلها مؤلفها. تلك -بعد دون جوان- حال روبنسون كروسو وفيرتر.

بالنسبة لدون جوان، يُعدّ الجنس قوةً أناركيةً تواجه النظام في كل أشكاله: النظام الاجتماعي، والنظام الأخلاقي، وفي المقام الأول: النظام الديني. جميع الملاهي التي يظهر فيها، تشبه مطاردة صيد، يلعب فيها هو دور أيلٍ يلاحقه سرب من النساء، والآباء التّلاء، والأزواج المخونين، والدائنين. وتنتهي المطاردة في مقبرة حيث يُحاط بالذّكر البري ويُقتل.

غير أن هذه المسار الكارثي لا يمكنه أن يتمّ إلا بتواطؤ من دون جوان نفسه. حين يمنح متسولا صدقةً مشترطا عليه أن يجذّف في حقّ الرب، فإنّ دون جوان يعتبر عن إيمانه، مثل الثوريين الذين كانوا يدوسون خبز المناولة. وتلك أفكار لا يمكن أن تخطر ببال من كان حقّا غير مؤمن. ثم عندما يضع، في النهاية، يده في يد تمثال القائد الذي يسخّبه إلى الجحيم، فإنّ حركته الرّمزية تلك تنطوي على معنى الموافقة.

على أن أكثر ما ينكشف فيه دون جوان تمام الانكشاف، هو نظرتة إلى المرأة. قيل إنّه لم يكن يحبّ النساء، وكان يحتقرهنّ. كان يعاملهنّ كما تُعامل الطرائد، وليست لائحة فتوحاته الغرامية التي عدّها خادمه ليبوريلو سوى لوح صيد. تلكم هي أسطورة دون جوان الخالدة التي ما نزال نعثر عليها اليوم عند متبظلي الصّواحي الذين يمارسون رياضتهم المفضّلة «إغواء النساء». لكن، عند دون جوان لا ينفصل الجنس عن الدين. إنّ المرأة هي الغواية الأكبر، والرجل تحقيق به اللّعة حين يقع في حبالها الشّيطانية.

مقابل دون جوان الغني الأرستقراطي، ينحدر كازانوف من أصول فقيرة ووضعية، فليس يملك للإغواء غير جاذبيته الشخصية. ليس حتى بالوسيم، لكن النساء لا يقاومن غوايته، إذ يُدركن من الوهلة الأولى أنه يستثمر في حبهنّ كامل جسده وقلبه. إن *L'odore di femmina* (رائحة الأنثى) التي يذكرها موزارت في أوبرا دون جوان، كان ليفرّ منها بطل تيرسو دي مولينا الذي قد يخلط بينها وبين التار والكبريت⁽¹⁾. تلك الرائحة قد عبّ منها كازانوفاء ملء رئتيه، لأنها بالنسبة إليه رائحة الحياة نفسها. إنه مغامر ضالّ، ومقامر، وغشاش، وخائن لا يترجى فيه أمل، لكنه رغم كلّ ذلك محبوب. محبوب لأنه يحبّ كلّ ما في المرأة، بما في ذلك أشدّ أسرارها حميمة.

إن الحلقة الأشهر في مغامرات كازانوف، لا تُردّ في مذكراته، وربما لم تحدث قط. نعلم أنه في سنة 1786، التقى موزارت، في براغ، بواضع كتيّبات أوبراته، المؤلف البندقي لورينزو دا بونتي، لكي يضعاً مغاً أسّس الأوبرا التي ينوي إبداعها السنة المقبلة. وثمة ملاحظات مدوّنة في أوراق كازانوف تدفع بنا إلى الظنّ في أنه كان ينضمّ إليهما ليمنحهما المشورة. لا شك في أنه قد منح أوبرا موزارت طابع الفرحة الذي يغمرها (ذاك أنّ تلك الأوبرا ممّا نطلق عليه بالإيطالية *dramma giocoso*، أي دراما مريحة)، وأنّ عبارة *odore di femmina* الشهيرة هي من بنات تأليفه.

قبس:

«من تعدّد الأصوات في أعمال موزارت يبدو أنّ الجوهر عنده من فولاذ، أي من مادّة شديدة الصلابة، وإن كانت مطوّعة، ومغلّفة في عذوبة مثلي. هكذا نرى كيف أنّ دون جوان، في نهاية المشهد الأول يثني سيفه أمام صدره، مواجهًا كورس الزناء والحسرات والغضب».

بيير جون جوف.

(1) اللصوص غضب الربّ كما يتجلّى في الكتاب للفتس، ويشير إلى مصير الكفار.

الدموع والضحك

إن الضحك والدموع خاصية إنسانية، لا نظير لها في عالم الحيوان. هما ضربان من التشنجات التي تصيب الوجه بالأساس.

لا يَرِدُ للدموع ذِكرٌ في الطبعة القديمة من معجم لاروس الطبي. بالمقابل يستحق الوصف الذي يخض به الضحك أن نُورده:

«يمكن للضحك أن ينطوي على درجات. أولى الدرجات تتميز بارتخاء مفاجئ في عضلة الفم الذائرية؛ وانكماش في العضلة الضحكية، والعضلة الرافعة لزواوية الفم، والعضلة الشدقية؛ وفي الآن نفسه يتقطع الزفير، لكنه يظل صامتًا.

وفي الدرجة الثانية، تزداد التقلصات العضلية انتشارًا حتى تغطي كل امتدادات العصب الوجهي، وتمتد حتى عضلات العنق، خاصة منها عضلات الجلد.

ثم أخيرًا درجة ثالثة، يهزّ فيها الضحك كامل البدن؛ وتسيل الدموع؛ وتفلت المرأة البول؛ ويضغط الحجاب الحاجز، بارتجاجات، على كل الكتلة المعوية، حتى قد يؤدي أحيانًا إلى الإحساس بالألم».

إن للضحك والدموع دلائل متناقضة. الإنسان الذي يضحك يعبر عن تفوقه، والإنسان الذي يبكي يعبر عن دونيته، قياسًا إلى الشخص أو الوضع الذي، يُثير ضحكًا أو بكاءً. لكن ينبغي أن ننبّه إلى أنه لا الضاحك ولا الباكي يُعتَبَرُ فاعلاً. إنما هما شاهدان على الوضعية. فالإنسان الفاعل لا يملك الوقت للضحك أو البكاء. وهذا هو السبب في كون المسرح أمثل موضع للضحك والدموع. الكوميديا تُضحك، والتراجيديا تُبكي، أولئك الشهود الذين هم من طبيعة خاصة جدًا: المتفرجين.

نقطة الكثير من النظريات في الضحك. أتّمها وأكملها تلك التي يقترحها هنري برغسون في كتابه «الضحك» (1900). إن المجتمع، في سعيه إلى كمال تنظيمه، يتهدّد أنسجته التصلّب. والأفعال التي يعلمنا إياها المجتمع ويفرضها علينا، قد نصير آليّة. مجتمعنا يتهدّد خطر التحول إلى مستعمرة نمل أو خلية نحل. لذا من الضروري أن نحفظ عفوية الحياة

ومرونة التأقلم مع الوضعيات المستجدة. وذاك دور الضحك. بالضحك يُستخفُّ كلُّ عضوٍ من أعضاء المجتمع على معاقبة أيِّ عضوٍ آخر يُضبط متلبِّساً بجرم السلوك الآلي الصَّارخ. مثلاً: إنَّ الروبوت الذي يسير على رصيف قد يصطدم طبيعياً بعمود إنارة. ولن يشكِّل الحادث مناسبة للضحك. أمَّا رجلٌ يصطدم بعمود إنارةٍ لأنَّه مستغرقٌ في قراءة صحيفته، فأمرٌ يستدعي الضحك: لقد تصرَّف كالروبوت، فاستحقَّ الإذلال، استحقَّ أن يضحك عليه الشَّهود. كلُّما اعتلى الحيُّ الآليُّ، انبثق المضحك.

تمثِّل الدَّموعُ تبسيطاً أقصى لسلوك فردٍ يُواجهُ وضعيَّةً يشعر بنفسه عاجزاً عن التحكم فيها. كأثما الوضعيَّة التي يجد فيها نفسه، قد استنفدت منه كلَّ الإمكانيات، ولم يجد لها حلاً إلا أن يكشف عن آخر حلوله. إنَّ من لم يَغذ بملك فعلاً أو قولاً يواجه به عدوان العالم الخارجي، ما يزال يملك حلاً أخيراً: يسكب الدَّموع. لعلَّ تسيلَ جسيده على هذا التَّحو، قد يُفصح عن حلٍّ جديدٍ وملائم. إنَّ الإنسان الذي يبكي، هو إنسانٌ «فُكِّك»، إنَّه مثل الآلة التي فُكِّكَتْ وفُضِّلَتْ كلُّ قطعها.

قبس:

«إنَّ ضحكةً عذراءٍ هي بمثابة جرحٍ بهيٍّ».

لانزا دل فاستو

الطفل والمراهق

كانت الأفكار المتوافقة عليها بشأن الطفل، إبان النظام القديم^(١)، شديدة السلبية. لا ريب في أنَّ أسلافنا، أبناء القرن الخامس عشر، كانوا يرون في الطفل وحشًا قذرًا، شريرًا، جاهلًا، كذابًا. وبهذا الصدد كتب بوسويه: «إنَّ حالَ الطفولة هي أشنع وأحقُّ حالٍ تعرفها الطبيعة البشرية، بعد حال الموت». ولكي يصير الطفل مسيحيًا تقيًا، ويستحقُّ الانتماء إلى رعية الملك، ينبغي حبسه في مدرسة داخلية، حيث رجال دين لا يتحدثون إلا اللاتينية، يتكفلون بإخضاعه لنظام يماثل ما سوف يسمَّى في زمنٍ لاحقٍ «غسيل دماغ». ومن هناك سيتخرَّج «مهدَّبًا»، «قويم السلوك» ومستعدًا لأنَّ ينخرط في المجتمع.

كلُّ ذلك سبقَوه صعود البرجوازية إبان القرن الثامن عشر، مع ما صاحبه من أعمال «فلاسفتها»، ديدرو وروسو. بالنسبة إلى الكلاسيكيين؛ المجتمع وحده طيب، وينبغي أن يشكِّل الطفل، مطوِّعًا طبيعته البدائية التي تعتبر شريرة. أمَّا روسو، فيرى بالمقابل أنَّ الطبيعة طيبة بالضرورة، وأنَّ الثقافة هي ما يفسدها. هذه هي نقطة الانطلاق في كتابه المهم، «إميل» (1762).

ببلور روسو في كتابه المذكور فكرة مفادها أنَّ الطفل ليس راشدًا في حال كُمُون، ليس واعدًا بمستقبل، ليس «زهرةً في مرحلة التبرعم»، وإلَّا ما هو كائنٌ كاملٌ مكتملٌ، مزدهرٌ، راشدٌ بالحصلة. «لطالما تحدَّثنا عن الرُّجل النَّاضج، لكن لن تصوِّر طفلًا ناضجًا: سيكون شيئًا جديدًا علينا كلُّ الجدة، ولا يقلُّ متعةً».

إنَّ الطفل «الراشد» عند روسو طفلٌ في سنِّ الثانية عشرة، ويمثِّل حالًا مثاليةً من الرِّضا والتوازن. لكنَّها للأسف حالٌ يهددها ضربٌ من التدهور يسمَّى سنُّ البلوغ. وفي خضمِّ تهيبه من هذه الكارثة المستبعدة للتدهور، يذكر روسو ريفًا مثاليًا «في مقاطعة فاليز (سويسرا)، وحقَّ في بعض المقاطعات الجبلية بإيطاليا، شأنٌ مقاطعة فريول، حيث نرى أولادًا كبارًا أقوياء مثل الرِّجال، لكنهم ما يزالون مُردِّدًا، وأصواتهم ما تزال رقيقةً، وصبايا كبيرات، نضجت أجسادهنَّ ولم تظهر عليهنَّ بعد آثار البلوغ».

(١) المقصود النظام الفرنسي السابق على الجمهورية، أي حُكْمُ الملكية الذي دام من القرن السادس عشر حتَّى سنة 1789.

ذاك أنَّ المراهقة هي في المقام الأوّل الاقتحام الفظّ المبالغ للجنس في البراءة الطفولية، جنس هو بالضرورة تعيس، ما دام المجتمع لا يقدّم له أيّ شكلٍ من أشكال الإرضاء الممكنة.

إنّ المراهقة هي الشكل الاحتجاجي في وجه النظام القائم، والانتفاضة ضدّ مجتمع البالغين. لقد أُجري بحثٌ استقصائيٌّ حول الميول السياسية للبالغين. في الغالب الأعمّ يكون الأطفال محافظين. يرون أنّ المجتمع ليس سيئًا. وفي الثورة الفرنسية، يرون على وجه التخصيص عهد الزّعب الذي يُنذّدون به. أمّا المراهقون، بالمقابل، فيتموقعون في اليسار ويعتبرون الثورة حدثًا غائبًا العدالة والتحرّر.

إنّ وضعية المراهقين لا تخلو من خطر. يتهدّدهم خطرُ المخدرات، والانتحار، وجنوح القاصرين، وحوادث «العجّلتين». الموت يترصّد الإنسان في كلّ وقتٍ وحين، لكنّ الإحصاءات تُبيّن أنّ الحادية عشرة هي السنّ التي تشهد أقلّ عددٍ من الوفيات. حيث يكون الفرد قد تجاوزَ صَغَف الطفولة ولم يبلغ بعدُ أخطار المراهقة. وفي سنّ السادسة عشرة، يرتفع منحى الوفيات ارتفاعًا كبيرًا مبالغًا.

يحدث أن يكون أدب الأطفال شديد السّوداوية (بيرو، سيغور، هيرجي، القصص المصوّرة). غير أنّ هذا الأدب لا يضع المجتمع محلّ تساؤلٍ باعتباره وسطًا طبيعيًا محتومًا، على شاكلة ما يفعل مع الغابة والبحر. أمّا مؤلّفو المراهقين (رامبو، كونراد، بوريس فيان) فلا يدعون إلى الثورة، بقدر ما يشجّعون على الهروب وتجربة الشفر.

قبس:

«الظبل يخفّق في ساحات الثكنات

ونسيم الصّباح يهبّ على القناديل.

إنّها الساعة التي تلوي فيها عصابة الكوابيس

المراهقين الشّمّر في أسرّتهم.»

شفق الصّباح

شارل بودلير.

زواج الأقارب وزواج الأبعد

ما هو الزواج المتناغم؟ هل ينبغي أن يكون الرجل والمرأة متشابهين، أم يجب بالأحرى أن يتكاملا بفضل خصائص متناقضة؟ المنطق أميل إلى التكامل منه إلى التشابه. امرأة مسرقة، زوج مقتصد. رجل غني، خطيبة بلا مال. نحلم بأن نشهد زواج الملوك من الزايعات، والأقزام من العملاقات، حتى يغمّ التوازن كل شيء.

إن تشكّل الأزواج إذن يخضع لمبدأين متضادين: زواج الأقارب، وزواج الأبعد. يجبر زواج الأبعد الفقى على أن يلتئم خطيبة بعيدا عن عائلته. إنه زواج يحترّم سفاح المحارم، أي الزواج من الأم والأخت والبنات، بل وحتى ابنة العم. وقد يتن كلود ليفي ستروس في كتابه «بحث في البنيات الأساسية للقرابة» (1949) كيف أنّ الزيجات، في عدد من المجتمعات البدائية، كانت تتم بالضرورة عبر نظام التبادل بين مجموعتين -عشرينين أو قبيلتين- وكانت محظورة بالمقابل داخل المجموعة نفسها. ومنذ أن غدت المدارس تخلط كلّ الطبقات الاجتماعية في فصول مشتركة، صرنا نشهد تجلياً طريفاً لزواج الأبعد: في الأغلب الأعّم تجمع الغراميات تلاميذ من فصول مختلفة، أكثر ممّا قد تجمع بين تلاميذ من نفس الفصل.

لكن عندما نقوم بعملية فرز لنحو 200000 زيجة تتم كلّ عام في فرنسا، فإننا نلاحظ أنّ مبدأ زواج الأقارب ما يزال هو المهيمن. بالطبع لا ينبغي الزواج «قريباً جداً» (أخت، ابنة عم) لكن من المهم كذلك ألا يمتنع الزواج «في البعد». لا يسعى الأبيض إلى الزواج من سوداء أو صفراء، ولا الفقير إلى الزواج من غنية، ولا البروتستانتية من كاثوليكي. وفي الغالب الأعّم يظلّ نطاق المهنة هو الإطار الذي يحكم الزواج: الطبيب يتزوج من ممرضة، والصيدلي من مسؤولة المختبر، والطباخ من النادلة، والمعلم من المدرّسة. هكذا نشهد سلاسل تظلّ تقاليداً في ميدان المصارف، وأخرى في البريد والاتصالات، وثالثة في مجال الترفيه أو صناعة الصّلب. وبالمثل ما يزال الثبات الجغرافي هو القاعدة، على الرغم من الهجرات التي تثير الاهتمام، لكنّها لا تخصّ إلا فئة محدودة، ليست ذات شأن. تشكّل باريس في فرنسا استثناءً يشغل مثل مضخة تسحب وتدفع، تسحب أبناء الأقاليم إلى حين أن يبنوا مستقبلاً، ثم تدفع بهم إلى مناطقهم الأصلية، حيث ينهون

حياتهم. في المقابل، تتوقّر ليون وبوردو وليل إلخ.. على نواة سكانية غير قابلة للكسر.

أما ذروة زواج الأقارب فتتحقق في البيولوجيا: التوائم الحقيقية. إنّ التوائم الحقيقية تشكّل ثنائيات فريدة، يصعب في الغالب الأعمّ الفصل بينها، ولا تتناسب مع طريقة تشكّل الثنائيات الأخرى. لذا نشهد أحياناً زواج أخوين توأمين من أختين توأمين. على أنّ احتمال العزوبة لدى التوائم الحقيقية أعلى بكثير من نظيره لدى غير التوائم.

قبس:

«الحمار يحتكّ بالحمار»

مثل لاتيني

الصحة والمرض

يمكن أن يكون الإنسان طبيبًا ماهزًا، ولا يحوز فكرة واضحة عن الصحة والمرض. وهذا هو الشائع. يظن البعض أنه يكفيهم أن يحددوا الصحة باعتبارها غياب الألم، والحياة وسط سكون الأعضاء. على أنه توجد آلام حادة -كوجع الأسنان، وآلام الضلوع- ومع ذلك هي آلام هينة، مقارنة بالأدواء القاتلة العضال التي تسري في الجسم وتتقدم فيه صامتة. لا يمكن اعتبار الألم عرضًا موثوقًا ودقيقًا، بله اتخاذ معيارًا.

يتخذ المرض شكلين اثنين، أحدهما كمي والآخر كيفي. المرض الكمي هو ذاك الذي يتجلى في نقص (hypo) أو في إفراط (hyper). ومثل ذلك الضغط الدموي الذي قد يكون مفرطًا أو غير كافٍ، بشكلٍ خطير. ومن هذه الناحية تتحدد الصحة باعتبارها توازنًا متناغمًا بين كل الوظائف.

أما المرض الكيفي فيفتر بوجود عاملٍ مُفرضٍ اقتحم الجسم. ويسهل فهم هذا الشكل من المرض حين يكون العاملُ المُفرضُ كائنًا حيًا -بكتيريا، فيروس، فطر... إلخ- يتطفل على جسد المريض. لقد اشتهر لويس باستور ولع في دراسة هذا النوع من الأمراض والوقاية منها بواسطة التلقيح. وهذا التصور عن المرض يستطيع عامة الناس أن يفهموه بسهولة، لأنه استمرار للأفكار التقليدية عن تلئس المرضي من طرف الشياطين والأرواح الشريرة، وما كان يرافقها من عملياتٍ لطردها.

من التّصوّرين السابقين للمرض، ينتج تصوّران عن الصحة: تصوّر يرى الصحة عدم إفراط أو نقصٍ في شيء؛ وتصورٌ يرى الصحة غياب أي عاملٍ مُفرض. والتصوران معًا يشتركان في اتصافيهما بالسلب. إذ يعرّفان الصحة بغياب المرض.

ندين لجورج كانغلهم، في كتابه «دراسات في تاريخ العلوم وفلسفتها» (1968)، بتعريفٍ إيجابيٍّ تمامًا للصحة. في كلّ لحظةٍ من لحظات الحياة، يكون الجسم في توازنٍ مع محيطه. يتكيف مع الحرارة، مع الضغط الجوي، مع الرطوبة، إلخ. وبالمثل، يمتلك الجسم موارد طاقية كافية لاستغلال أعضائه وعضلاته. مع أنّ ظروف الوسط لا تكف عن التغيّر. إنّ الساعات والفصول تفرض على الكائن الحيّ جهودًا متواصلةً للتكيف. فلكي

يواجه الكائن الحيّ هذه التّغيرات، يحتاج إلى أن يمتلك احتياطات، وأن يكون، بمعنى ما، متفوّقًا على الوسط الذي يوجد فيه آنثًا. ليست الصّحة حسب جورج كانغلهيم سوى هذا الفائض من الطاقة الذي يسمح للكائن الحيّ بأن يتكيف مع غدر الوسط. يقول: «أن تكون في صّحة جيّدة، يعني أن تستطيع الإفراط في استعمال صحتك دون أن تخشى العواقب». يأتي المرض والموت حين لا يبقى ثمة هامش، في الوقت الذي ترتفع فيه متطلّبات الوسط أو تتغيّر.

قبس:

«إنّ العمل الفنيّ توازنٌ خارج الزّمان، إته صّحةً اصطناعيّة». أندري جيد.

الثور والحصان

يُعَدُّ الثور إله الفحولة. كانت باسيفاي، زوجة مينوس، ملك كريت، تهيم حبًا في ثور أبيض. صنع لها الصانع الماهر ديدالوس هبة بقرة من برونز جوفاء، فاندشت فيها حتى يتمكن عشيقها الوحشي من إتيانها بدون أن يسحقها. ومن غرامياتهما وُلِدَ المينوتور الذي هو نصف رجل ونصف ثور. في كل امرأة تغفو باسيفاي.

بعد الأعضاء التناسلية، تُعَدُّ الكتفان العضو المهيمن عند الثور. قوَّته كلها في كتفيه. منهما تنطلق نطحاً قرونه، ومنهما يحمل النثر. بالمقابل، ردفه رقيق ولا يُعَوَّل عليه. حين يُلْفُ الثور، فإنَّ طرفيه الخلفيين هما ما يتحرك ويدور حول طرفيه الأماميين.

وتحتل أنثى الثور موضعاً أهمَّ في الميثولوجيا الإنسانية. إنها الحيوان الأمُّ بامتياز، الحاضنة الطبيعية. البقرة = الأم + الطبيعة. ولهذا إذا ما كان في مصارعة الثيران يُحتفل بقتل الثور باعتباره طقشاً شعائرياً، فإنَّ قتل البقرة في المذابح يتم في جوٍّ من الخزي، باعتباره جريمة ضدَّ الطبيعة. وحده العجل يعتبر سوقة إلى المذابح طبعياً، لأنه ليس فحلاً كالثور، ولا وجهاً أمومياً كالبقرة.

أما الحصان فقوامه كله في ردفه. ردفاه الهائلان وعزفُ الطويل يجعلان منه إله الأنوثة. كل ما في الحصان يجد منطلقه في الردف، سواء الرُّكل أو الجز أو الانطلاق. ولا ينبغي أن تغفل الروث، ذاك أنَّ الحصان هو الثدي الوحيد الذي عرَّف كيف يمجّد فُغْلَ التغوط. فهو الحيوان الوحيد الذي يملك عجيذة، ممَّا يجعله أقرب من أي حيوان آخر إلى الإنسان. حين يلف الحصان يدور حول ردفه، وطرفاه الأماميان هما ما يتحرك. سرعته مضرب مثل، وسلاخه المعتاد الفرار. في مصارعة الثيران البرتغالية -حيث يعتلي المصارع صهوة حصان- يكون مذهلاً متابعة كيف يتجنب هجوم الثور في مساحة الحلبة الضيقة.

الحماز والعجل هما حصان الفقير وثوَّره. يرمز الحمار إلى التواضع، والحكمة الصامته والتفاني الأعمى. على أنه ينتصر متى ما قُدِّمَتْ له فرش ليُخَصَّبها. من تزاوج الحمار والفرس يُولَدُ البغل، حيوان يُعرَف بالجلد

والقدرة على العمل، لكنّه حيوانٌ عقيمٌ. ومن تزواج الحصان والأتان يُولّد التّغل. لكن هذه العملية الأخيرة غير منصوح بها، لأنّ إنجاب حمّارٍ صغيرٍ بالنّسبة إلى الفرس أمرٌ هينٌ، لكن إنجاب حصانٍ صغيرٍ بالنّسبة إلى الأتان مسألةٌ من أشقّ ما يكون.

ثور وحصان مغارة الميلاد يرمزان إلى الفقر. أمّا أحصنة المجوس الثلاثة فتشير إلى غناهم وتُحمل معها الذهب واللّبان والمرّ. وكان الثور، زمن يسوع، الحيوان المقدّس للديانة الميثرائية التي نافست لمدّة طويلة الديانة المسيحية في حوض البحر الأبيض المتوسط.

قبس:

«وقال سندر لنانسي: إنّ الثور هو الحيوان الوحيد الذي يندفع نحو قطارٍ يسير».

حالة الزّاكب - سيرج كوستر.

«إنّ العلاقة العاطفية التي ربطت القبطان بفرسه لم تكن تُشبه في شيء تلك الروابط السخيفة، والتبادلات، وبقايا المشاعر التي تحملها الصبايا لكلايهنّ. إنّما كانت العلاقة في البداية علاقة صراع، علاقة مغالبة أدركت الفرس منذ البداية أنّها ستنتهي بخضوعها، أو كانت ترغب في أن تنتهي بخضوعها، إنّها صراعٌ بدأ بالغنج، والمكر، وتواصل في الغضب، لينتهي إلى ضربٍ من الانقياد المهادن، ضرب من الاستسلام وجذ فيه كلّ منهما لذّته».

ملادي - بول موران

القطّ والكلب

إنّ القطّ والكلب هما الأشدّ استئلاًفاً من بين الحيوانات جميعها، أيّ أتهما الأفضل اندماجاً داخل المنزل (*domus*). على أتهما لا يندمجان في المنزل على التحو نفسه.

يقال إنّ القطّ نمزّ يعيش في الدّاخل، حيوانٌ متوحّش مصغّر. من المؤكّد أن انصياعه لمتطلّبات الإنسان محدودٌ جدّاً، مقارنةً بالكلب، بحيث يمكننا أن نقول إنّهُ ليس مستألفاً بقدر ما هو مُدجّن. ما الفرق بين الحيوان المستألف والحيوان المدجّن؟ الأوّل وُلِدَ في المنزل. أمّا الثاني، فوُلِدَ في الطبيعة، ولم يدخل المنزل إلّا لاحقاً. ومن المعروف أنّ القطط تحبّ إنجاب صغارها في الخارج، ثمّ تعمل على إدخالها، بعد ذلك، إلى المنزل، واحداً واحداً.

يتجلّى استقلال القطّ عن الإنسان في مثاب الصّور، مثلاً قِلّةُ ولعِهِ بالشُكّر، والأطباق المحلّاة التي يشغف بها الكلب، ويتجلّى خاصّةً في رفضه تعلّم الأفعال التي يمكنه أن يخدم بها الإنسان. كان جون كوكتو يقول إنّهُ يُفضّل القطط على الكلاب، لأنّ أحداً لم يرَ من قبل قطّاً بوليسيّاً. لكنّ لا أحد كذلك رأى قطّاً راعياً، أو قطّ صيد، أو قطّاً مرافق عميان، أو قطّ سيرك، أو قطّ عربية، إلخ. يبدو أنّ كرامة القطّ لا تسمح له بأن يقوم بأيّ خدمة، ومع ذلك نراه يطالب بمكانةٍ في البيت أعلى شأنًا من مكانة الكلب. إنّهُ بمثابة زينة، رفاهية.

والقطّ كذلك حيوانٌ مُتوحّد. إنّهُ يفرّ عن أشباهه، في الوقت الذي نرى فيه الكلب يبحث عن أبناء جلدته بحثاً محمومًا.

يعاني الكلب من شدّة وفائه للإنسان. إنّ سيّدَهُ يحطّ من قدره، إذ يجبره أحياناً على القيام بأعمال حقيرة. لا، بل أقطع: يبدو أنّ مربّي الكلاب ما انفكوا يتوشلون بكلّ ما في علم الوراثة لكي يصنعوا فصائل من الكلاب أشنع فأشنع وأفظع فأفظع. فبعد كلاب التيكيل -التي تشاكل الثعابين بسبب قصر أقدامها- والبولدوغ -التي لا تنفّس إلّا مختنقةً- صير إلى خليّ كلاب رعي ألمانية بقوائم خلفيّة منحنية، وكلاب سلوقية تُعاني الرعاش الفهري، وكلاب منتوفة الوبر. وإنّ هذه التشوّهات على ما يبدو تؤدّي

وظيفة إثارة الشفقة والاهتمام لدى السيد.

ثمة أناس يتألمون إلى تربية القطط، وآخرون إلى تربية الكلاب، وناذرًا ما يجتمع الميَّان معًا. في الكلب نتوقُّ اندفاعًا إلى فتح الباب والانطلاق غزوًا للخارج. ليس الإنسان من يُنَزِّه كلبه، وإثما هو من يُنَزِّه من طرف كلبه. يعول عليه في استكشاف أركان الشارع، أو البادية، أو الغابة المحيطة. حاشية شمه -التي خرم منها القط- هي أداة كشف عن بُعدي، يدعي الإنسان تملُّكها.

بالمقابل، يدعونا القط إلى البقاء في المنزل، وأن نتكوَّم قُزْب المدفأة أو تحت المصباح. ولا يتعلَّق الأمر بالتوم، وإثما بالتأمل. ليس الكسل ما يدعو القط إلى ازدياء الحركة التي لا طائل منها، وإثما الحكمة هي ما يدعوهُ إلى ذلك. الكلب مبادر، أمّا القط فمتأن.

قبس:

«أحرى للمرء أن يكون كلبًا حيًّا، على أن يكون أسدًا ميتًا».

يسفر الجامعة.

القنص والصّيد⁽¹⁾

كان الصيد والقنص -بالإضافة إلى اجتناء الثمار- الموارد الرئيسية للبشر قبل التاريخ. وقد عوّضت الاجتناء الزراع، كما عوّضت القنص تربية الحيوان. وحده الصيد، ما يزال يُمارَس احترافيًا، لأنّ البحار تُغطّي نسبة 70,8 % من مجموع الكرة الأرضية. لكن هذا النشاط هو نفسه في أزمة. لقد بلغنا مرحلة تحديد حصص للصيد، وبدأ التوجّه إلى تربية الأسماك.

على أنّ القنص والصيد ما يزالان يُمارَسان كرياضة، ويوافق كلّ منهما مزاجًا نفسيًا مختلفًا عن ذاك الذي يوافقه الثاني. يندر أن يكون المرء في آن صيادًا وقتاصًا. إنّ في القنص عدوانية تزدهر في ممارسة طقوس تباو. إنّ الطرد (القنص بالمطاردة) بما فيه من طقوس عريقة يُحيل على امتيازات أرسنقراطية، بل وحتى ملكية. جميع الملوك كانوا قناصين، وأبدا لم يكن أحد منهم صيادًا. إنّ في نفي الأبواق، واستحثاث الكلاب، وبدلات القناصين الحمراء، وكلّ تلك المظاهر التي ترافق الطرد، عنقا مذهلًا. وفي الاتجاه نفسه يسير الانتشار اللاحق للقنص بالبندقية، وما يُصاحبه من مفرقات. إنّ القناص بدائيّ نشيط. إنه يفيض بفحولة غازية (من غزو)، ويسعى إلى أن ينصب نفسه ملكًا على الغابة.

أما الصيد بالمقابل فيكتنّفه الضمّت والأسرار. لا أحد يعرف ما يوجد أو ما يجري تحت صفحة الماء. ثقة كلاب قنص، لكن ليس ثقة كلاب صيد، مع أنّ من الكلاب فصائل تعشق الماء. لكن لا اللابرادور ولا التير-نوف يستغلّ ميزاته كصيّاح في الصيد. أحيانًا تبدو الطبيعة قاسية. فقد منحت القظ رهافة ذوق في ما يخص استطعام السمك، وسلّطت عليه في الآن نفسه خوفًا من الماء لا يقهر. وعلى الرّغم من الاسم «القظ الصياد» الذي يحمله شارغ باريسي نال شهرة واسعة بفضل بالزك، إلا أنّ لا أحد متا رأى قظًا صيادًا. وكأنما زيادة في ضبط الحدود بين الصيد والقنص، لا تُصاد طيور الماء. تلك الطيور التي تتغذى على الأسماك، لكنّ لحومها هي غير قابلة للاستهلاك.

يفخر الصياد بطرائد تجعل مائدته أنبل من موائد عاقّة الناس. فعلى مائدته يحلّ الأيّل والأرنب البري وطيائر التدرج والرت (الخنزير البرّي)، محلّ

(1) نستعمل هنا القنص بمعنى الصيد البري، والصيد بمعنى الصيد للماء، مع أنّ النشاطين مغايرين اجتماعيًا بالعادة تحت مسمى صيد.

لحم العجل والأرنب المستأنس والدجاج والخنازير. وإن لهذا المطبخ رائحةً نفّاذةً لاذعةً، تزدادُ ضراوةً مع تحلّل اللحم.

على النقيض من ذلك، تظلّ الظراوةُ السمة الضرورية، المطلقة، للصيد. يستسلم الصيادُ لأحلام اليقظة والتأمل الصوفي. عالمه قوامه العمق والعممة. إنها هوايةٌ تأمليةٌ، والصيادُ متأمِّلٌ. ولننذكر أنّ العهد القديم يصوِّر لنا عيسو، القنّاص الشرس، ينحني مهزومًا، بلا مجدٍ - في سبيل صحن عدس - أمام أخيه يعقوب. الأناجيل مليئة بذكر الأسماك، وقصص الصيد، لكنها لا تذكر أبدًا القنص. رجل الربّ يسمّى «صياد الناس»، لأنّ مهمّته جفّع أبناء جلدته وإنقاذهم عبر عملية تبشير تذكّرنا بصنارة الصياد وخيطه. ثم إنّ التسمك كان إشارةً تجمّع المسيحيين الأوائل، والاسم المشفّر للمسيح.

اقتباس:

«عند الجانب الآخر من الوادي لمح جوليان أتلا، وظبيةٌ وخُشفها.

كان الأتيل أسودّ، هائل الحجم، وفوق رأسه اثنا عشر من القرون، وتحتّه لحيةٌ بيضاء. أمّا الظبية الشفراء كالأوراق الميتة، فكانت ترعى العشب؛ والخُشف الأرقط كان يرصّعها، من غير أن يعرقل حركتها».

دوى القوس والنشاب مجدّدًا. قُتل الخشف على الفور. رفعت الأم نظرتها إلى السماء وأطلقت صرخةً عظيمةً، موجعةً، صرخةً بشريةً. احتدّ جوليان، فرماها في الصدر، فأرداها.

لمحه الأتيل، فوثب. أطلق عليه جوليان آخر سهامه. أصاب السهمُ جبهة الأتيل، وظلّ مغروشًا فيها. لا يبدو على الحيوان أنّه يشعر به؛ واثبًا من فوق الجحّتين، كان يتقدّم، مهاجمًا الزامي، ساعيًا إلى بقرٍ بظنه؛ وجوليان يتراجع في خوفٍ رهيب. توقّف الحيوان المذهل، وبعينين متقدّتين، وبينما يتردّد صدى ناقوسٍ من بعيد، قال مكرّرًا ثلاث مرّات، بصوتٍ مهيبٍ، كصوت والدٍ أو قاضي:

- أيتها الملعون! أيتها الملعون! أيتها الملعون! يومًا ما ستقتل، أيتها القلب الشرّس، أباك وأمك!«.

أسطورة سان جوليان أوسبيتالييه - غوستاف فلوبر.

الحقّام والدّوش

في علاقتنا الحميمية بالماء، نحن ملزمون بأن نختار بين الشخصيتين المقدّستين، الهائلتين، والأسطورتين: البهيموث وغانيجا.

من السهل التعرّف على فرس النهر في الوصف الحماسي الذي يصف به سيفر أيّوب البهيموث. يعيش في أغوار المستنقعات، تحجبه ظلال الصفصاف. ينام وسط أزهار اللّوتس والقصب. «لا يخشى فيضان النهر، حتّى لو اندفق [نهر] الأردن في فمه».

غانيجا، الإله الفيل، يرشّ نفسه بخرطومه كي يتنظّف وينعش. إنّه مبدأ فعّالّ ينبغي التوشلّ به قبل الشّروع في أيّ عمل. تحت قدّمه يفسك الجرّد، الحيوان الذي لا يعرف التعب. يناقض غانغا البهيموث، مثلما يناقض الفعلّ الحلم، أو الدّوش الحقّام.

أأنت من أنصار الدّوش، أم من أنصار الحمام؟ لن نبالغ في مدى الأهميّة الخصائية لهذه الثنائية.

أقلت إنّك من أنصار الحقّام؟ طيّب. أنت إذن ميّال إلى الوضع الأفقي. تطفو ساكنًا حالماً في ماءٍ دافئ، معطر، مزيد، أي ماء غائم، بل وحتّى معتم. تغمض عينيك. لكن انتبه! أنت أعزل، ضعيف، معرّض لشقّ الضّربات. لقد اغتيلّ مارا في حوض حقّامه على يد شارلوت كورداي. ولو أنّه كان تحت الدّوش لاستطاع أن يدافع عن نفسه، ليس في ذلك شك!

ينبغي أن نذهب أبعد. أنت تتفهم. تعود إلى وضعية الجنين سابحاً في السائل السّلوّي. حوض الحقّام هو زجّم الأمّ، المقرّ العذب، المضياف، الحامي. بقلبي تؤجّل خروجك من الحوض، كأنّ خروجك ولادة قاسية تجعلك عارياً ليثاً ومرتجفاً فوق بلاط الأرضيّة القاسي والبارد.

وعلى خلاف الحقّام، يستحمّ المرء في الدّوش واقفاً. يجلّده الماء الصّافي ليستفيق، وينطلق إلى أشغاله في يوم جديد. يفرك نفسه بصابونية، وبذلك نفسه بنفسه مثل رياضيّ قبل أن ينطلق إلى بذل المجهود. جسده مركز اهتمامه. ولا ينزعج من انعكاس صورته في المرآة.

إنّ الدّوش المثالي هو التّيّار المائيّ المنبثق عن الثلوج الخالدة، والمنصبّ

شلاً على الوادي الحجري. ومن هذه الصورة الميثولوجية القويّة والمطهرة، تنهل إعلانات المياه المعدنية. فأن تشرب هذا الماء، معناه أن تخضع دواخلك إلى دوش، وتمنحها ضرباً من التعميد الجوّاني. إذ إنّ ماء الدوش الجاري والضافي، يحمل دلالةً تعميديّة. فعبر دوش -كما تشهد بذلك كلّ الرّسوم الأيقونيّة- وليس عبر حقام، عمّد يوحنا المعمدان يسوع في نهر الأردن. تحت الدوش يغتسل المذنب من خطايه، فيُعيد إلى جسده نقاءً أصلياً. إنّ الظهارة -بكلّ ما يحوطها من هالةٍ أخلاقيّة- تُطارِد الإنسان تحت الدوش، في حين الظهارة هي آخر هموم المستحقّ في الحوض.

لا بدّ أن الأمور قد اتّصحت: سياسياً ينتمي الدوش إلى اليسار، بينما ينتمي الحقام إلى اليمين.

قبس:

«الزمل الأحمر مثل بحرٍ لا حدّ له،
يسطع، أخرس، خامداً في سريرهِ.
لجّة ساكنة تملأ أفق الأبخرة
التحاسية، حيث يسكن الإنسان.

لا أثر لحياة، أو صوت. كلّ الأسود المتخمة،
على بعد مئة فرسخ، في غور عرينها تنام،
والزرافة تشرب مياه الينابيع الزرقاء،
هناك، تحت النّخيل الذي تطرّفه الفهود.

لا طائر يمز، فيضرب بجناحه
الهواء الكثيف الذي تجوبه شمس هائلة.
وأحياناً، تماوج ظهرها البراق،

أفعى بوا، وقد سخنت في رقبتها.

كما يضطرم الفضاء المتوقّد تحت السماوات الصافية.
لكن بينما الجميع رقود، تكتنفهم الوحدة الكثيبة،
الأفيال الصلدة، أولئك الأشداء المسافرون على مهل،
يعبرون الصحاري صوب بلادهم الأم.

من نقطة في الأفق، مثل كتلٍ سمراء،
يأتون، مثيرين الغبار، فتراهم في البعيد،
لا يحيدون عن سواء السبيل،
وتحت أقدامهم العريضة تنهار الكثبان.

برأس المسير قائد مُيسر. بدّنه
مشقوقٌ مثل جذعٍ أبلّاه ونَحَرَه الزّمن؛
ورأسه كالصخرة، وكلّما وثب
أدنى وثبة، تقوّس ظهره.

لا إبطاء في السير، ولا عجلة،
يقود إلى المقصد، رفاقه المتربين؛
وهم في إثره، يحفرن ثلومًا في الزمل،
كأنّهم حُجاج في إثر شيخهم.

آذانهم مراوِخ، والخرطوم بين الأسنان، سائرين بأعين
مغمضة، بطونهم تخفق، ويتصاعد منها الدخان،

والعزقُ منهم يرتفع في الجو كالضباب؛
وحولهم أَلْفُ حشرةٍ بعنادٍ تطنُّ.

لكن فيم همهم العطشُ أو الذباب المفترس
أو الشمس التي تطبخ ظهورهم السوداء المجعدة؟
يسرون حاملين بالبلد المهجور،
وغابات التين التي توارى أسلافهم.

من جديد، سيزونَ النهر التازل من الجبال العظام،
حيث يسبح فرس النهر الهائل ويخور،
هناك، حيث يضيئهم القمَرُ ويعكس هيثاتهم،
سوف ينزلون ليشربوا، ساحقين نبات الأسل.

مفعمين بالشجاعة والتمهّل، يمرّون
مثل خطّ أسودّ، في الزمل اللانهائي؛
ثم تستعيد الصحراء سكوتها
حين ينمحي في الأفق المسافرون الثقّل.

الفيلة - لوكونت دو ليسل.

المروحة الدّافعة والزّعنفة

لآلاف السنين ظَلَّت المراكب والسفن تتحرّك بمجهود المجذّفين. يحاكي المجذّاف زعنفة السمك، ويدفع المركب دفْعًا متقطّعًا. إنّها «ضربةُ المجذّاف». ثمّ اخترعت المروحة الدّافعة -وهذه حركتها متّصلة- لكن كان يلزمها مصدر طاقة أكبر، طاقة وحدها المحرّكات تستطيع أن تضمّنها.

نُرشّدنا تاريخُ غزو الجوّ على نحو أفضل. لطالما حاول صانعو الطائرات محاكاة الطيور، فزوّدوا مركباتهم بأجنحة، لكنّها ظلّت عاجزةً عن الإقلاع. إنّ ما استطاعت «ضربةُ المجذّاف» تحقيقه في الماء، عجزت «ضربة الجناح» عن تحقيقه. وهنا أيضًا كان ينبغي انتظار المروحة الدّافعة والجهد المتّصل الذي يضيّذه المحرّك.

إنّ الطبيعة تتجاهل العجلة، ولا ريب في أنّ مردّد تجاهلها ذاك إلى كونها (أي الطبيعة) تقوم على التّراكم والتّضجّ والشيخوخة، وهي كلّها أشياء تتنافى من العجلة التي هي رمز العودة الأبديّة لنقطة الانطلاق. إنّ الطبيعة تسلك، في عالم الحيوان، مسلك الحركات المتقطّعة. الواقع أنّ ذراعينا وقدمينا قد ضمّمت للقيام بحركات متنوّعة. حين تتحرّك قدمانا، تقوم بحركة مكرورة، لكنّها متقطّعة وقابلة لأن تقسّم إلى وحدات زمنيّة عديدة. لقد اخترع الإنسان العجلة مبكرًا، فأحلّ حركة الآلة المتّصلة محلّ حركة العبد والحيوان المتقطّعة. وإذا كان صحيحًا أنّ حضارات ما قبل العصر الكولومبي لم تعرف العجلة، فإنّما مردّد ذلك إلى أنّهم ظلّوا قريبين من الطبيعة حدّ التّوحّش.

لقد استطعنا أن نحدّد ظهور الساعة، باختراع العجلة، بالميكانيزم الذي يحوّل حركة الميزان المتقطّعة إلى دوران متّصلٍ للعقارب.

من بين كلّ الحركات المتقطّعة للكائن الحيّ، يظنّ خفقان القلب، بلا ريب، هو الأشهر، بفضل رمزيّته الحيويّة وما يرتبط به من شاعريّة. والحال أنّ الإنسان تدخّل هنا أيضًا ليحلّ المتّصل محلّ المتقطّع. إنّ القلوب الاصطناعيّة التي سوف يُشرع قريبًا في زرعها داخل صدور المرضى، لن تكون قلوبًا تخفق. إنّما هي توربينات تنتج حركة دائريّة متّصلة. ومعها لن يظنّ من إمكانيّات تلك الحركة التقليديّة التي كان يقوم بها الطيّب، نقصد حركة

جس التنبض: هذه قلوب لا تنبض.

صحيح أن من بين كل عضلات الجسم، يظل القلب أكثر عضلة يقترب تفضّلها من الحركة المتصلة. صحيح، خاصة في ما يتعلق بالطريقة التي يستريح بها. ففي حين يمثل الشكون، أثناء ساعات النوم، الاستراحة المعتادة للجسم، فإن القلب يظل يخفق بلا انقطاع من الموت إلى الوفاة. لا يعني ذلك أنه لا يرتاح أبداً، وإنما يرتاح في الجزء من الثانية الذي يفصل بين خفقتين. بعبارة أخرى: راحته، ونومته، وعظله، مختزلة ومرتبطة ارتباطاً حميمياً بنشاطه.

إنَّ عَظْلَ القلب، المميّزة جدّاً، هي نموذج لحياة لا يعرفها غير قلّة من المحظوظين. أن يكون لديك عملٌ مندمج اندماجاً مثاليّاً مع حياتك اليومية، إيقاعه مضبوط، بين لحظات الجهد ولحظات النَّصْح، بحيث يتواصل من تلقاء نفسه، من غير أن يحتاج راحةً أو عَظْلَةً، ذلكم امتياز الفنان أو [حقّ] الصانع الفنان، أرستقراطي الشغل. وهو ما يمثّله تحديداً القلب عبر دمجِهِ بين التّصل والتقطّع.

قبس:

«في يوم 20 يونيو 1849، وبدعوة من الأميرالية البريطانية، وعلى بحرٍ هادئٍ، شاركت في «مسابقة الحبل»، سفينتان بخاريتان متطابقتان، لهما نفس المحرّك ونفس القوّة (400 حصان)، على أن إحداهما، واسمها التيجر، كانت مزوّدة بمروحة دافعة؛ والثانية، واسمها الباسيلي، مزوّدة بعجلات. شدّ مؤخّر المركبان بكابل صلب (وكان ينبغي أن يكون كذلك، حتّى يُقاوم قوّة 800 حصان!)، وجُرّ كلّ منهما في اتجاه. وعلى أن السفينة باسيليك، ذات العجلات، في الظروف العادية تسير على أمثل ما يكون، إلّا أن المسكينة شجبت إلى الخلف سحباً مُخزّياً، مسافة عقدة ونصف!».

تاريخُ المراكب الكبير- جون مريان

الصفصاف والنغت

إن الثبات هو الصورة الأمانة عن الوسط حيث ينمو، أو هو -تحديداً- الصورة الأمانة عن طبيعة الوسط المائية. ثمة النباتات العسارية التي تنمو في أراضي المياه الدافئة والغزيرة، وشجيرات الصحاري الشائكة، وطحالب المناطق الرطبة الباردة.

يحف الصفصاف والنغت مياهاً يتخالف طبعها تماماً. فالنغت شجر المياه الممتنة المظلمة. إته الهيئة العمودية الوحيدة التي تعمر سهول الشمال الضبابية. فصله الخريف، وسمكه الشبوط الأبكى للوحل. ويفضل النمو في المستنقعات والبرك. لحاؤه -حين يُخلط بمستحضرات حديدية- يؤمن صبغة سوداء يستعملها صانعو القبعات. ولا أفضل منه شجراً لصنع فحم الخشب. لحاؤه كذلك دواء قابض.

لقد اقتحم النغت مجال الشجر والموسيقى بفضل غوته وشوبرت. لكن كل ذلك قد بدأ بسوء فهم. حين عمل يوهان-غوتفريد هردر على جمع أساطير الشمال، نقل، من جملة ما نقله، حكاية ملك الإلف (العفاريت)، خطاف الأطفال. ولا شك في أن غوته كان لينكب بكل عنايته على هذا الاسم *Elfenkönig* (ملك العفاريت). لكنه قرأ خطأ *Erlenkönig* (ملك النغت)، فاشتغل مختلئاً يذكر هذه الشجرة الكثيرة. فخصها ببالادة شهيرة، لحنها شوبرت بعد ذلك ببضع سنوات.

على نقيض النغت، يحف الصفصاف المياه الصافية. إته شجر المياه العذبة الرقراقفة. فصله الربيع، وسمكه الترونة التي خصها شوبرت بوحدة من أشهر ربايعاته الوترية. على أن الصفصاف يعقد [مع ذلك] علاقة خاصة بالموث. الصفصاف البابلي هو الزينة الكلاسيكية للقبور. لكن الشجرة المائلة بكرم، ثحاكي خزاناً خفيفاً باسمًا. وإن تجشّد هذا الموث هو أوفيليا (من مسرحية هاملت لشكسبير). ألقت أوفيليا بنفسها في النهر، في ميتة مزهرة وموسيقية. إتها أخت الحوريات اليونانيات *nymphes* والجنّات الجرمانيات *nixes*.

لقد أهدى الصفصاف البشرية دواءً الأشدّ منفعةً والأوسع شعبيةً، والذي ما يزال الطب إلى اليوم لم يحظ بكل أسرارهِ خُبْرًا: حمض

الساليسيليك، المعروف باسم الأسبرين.

قبس:

«من ذا يخبُ في آخر الليل، وسط الزيح؟

إنه الأب وطفله.

يضم فتاه إلى صدره،

يحميه ومن البرد يذقُّه.

- بُنيّ، لم خائفاً تُخفي وجهك؟

- أبي، ألسنت ترى ملك العفاريت؟

ملك العفاريت بتاجه، والموكب؟

- بُنيّ، إن هو إلا خيط ضباب.

"طفلي العزيز، تعال لنذهب معاً!

لنلعب، كثيرًا ونمرح،

ولنا الزهور تملأ المرج،

وأمي تحيك من الذهب أجمل الملابس".

- أبي، أبي ألا تسمع

ما يهفش به ملك العفاريت من وعود؟

- اهدأ يا صغيري، واطمئن

إن هي إلا الزيح تهمس في يابس الأوراق.

- "ألا تريد أن ترافقني يا فتى؟

بناتي يلاعبتك ويرفّقن بك.
هُنَّ من يُحرّكن قُرص الليل،
بغنائهنَّ ورقصهنَّ، يُهذهنَّ سريرك".

- أبي يا أبي، ألسنّ ترى هناك
تتراقص ظلال بنات ملك العفاريت؟
- بلى يا بَنِّي، أرى هناك
ظلال الصفصاف العتيق الزماديّة.

- "أحبك، وهذا الجسدُ منك يغريني،
فإن لم تُوافِقني، بالعنفِ اقتدئك!"
- أبي يا أبي، هو ذا يأخذني
ملك العفاريت يؤلّني!

رجف الأب، وحثَّ على الشَّيرِ الحصان،
وإلى صدره صَمَّ الطفلُ وصوت الأتّين.
بجهدٍ بَلَغَ المزرعة،
وبين يديه الطفلُ ميّتا قد ودَّعه».

الحيوان والنبات

إن الاختلاف الأشدّ بداهة الذي يميّز الحيوان عن النبات هو التنقّل. النبات مثبتٌ في الأرض، بينما يحوز الحيوان أعضاء -أقداماً، أجنحةً، زعانف- تسمح له بأن يتنقّل في وسطه؛ ماهية النبات هي الرّبط الذي تعقده النباتات بين أعماق الأرض، حيث تغوص جذورها، وبين الأجواء العليا حيث تمتدّ أغصانها وأوراقها. الجذر يفرّ من الضوء. الورقة تسعى إلى الضوء. وهو ما يترجم [في لغة العلم] إلى الانتحاء الضوئي السلبي عند الجذر، والانتحاء الضوئي الإيجابي عند الورقة. ويتموقع الجذع -أو الشاق- في منتصف الطريق بين الميلين المضادين. لكنهما معاً في وضعيّة رأسيّة ويساهمان في ثبات النبات.

أكبر مشاكل النبتة إذن هي مسألة نشر البذور، نشر لا غنى عنه، لأنّ البذور التي تسقط عند جذع الشجرة، لا أمل لها في النموّ. ومدّاهش عدد الطرق التي تلجأ إليها مختلف الأنواع لكي تُلقى بذورها بعيداً. تستخدم شجرة الزيزفون مثلاً أوراقها المعروفة باسم القنّابة، الشبيهة بمراوح تدور في الهواء مثل طائرات هيلوكوبتر؛ وبعض الصّباريات تنفجر مثل قنابل؛ وكذلك نبتة الأرقطيون التي تلتصق بذورها بفرو الحيوانات؛ والتوت العصاري الذي تأكل الحيوانات ثماره، فتلفظ بذوره في روثها... إلخ. يبدو كأنّ النبات يراقب الحيوان المتحرّك، يغبطه، ويتحقّن الشئل لاستغلاله.

بيد أنّ ملكة الحركة عند الحيوان ترتبط بالعضلة التي تعمل بالطاقة الناتجة عن تشكّل غاز ثاني أكسيد الكربون (CO_2). أمّا الوظيفة الكلوروفيلية عند النبات فتستخدم بالمقابل طاقة الشّمس لكي تدمرّ غاز أكسيد الكربون، وتنتج العناصر المنفصلة عن الحيوان. باختصار، الفرق الجوهرى بين الحيوان والنبات، هو أنّ النبات يعمل على تحليل الـ CO_2 ، بينما يعمل الحيوان على تركيبه.

لطالما ظنّنا أنّ الحيوانات العاشبة تقتات على النبات. مؤخّراً فقط انتبهنا إلى أنّ تلك النباتات في الواقع لا تعمل في بطن الحيوان إلّا على تغذية بكتيريا -حيوانات وحيدة الخلية- هي الطّعام الفعليّ للحيوان العاشب. العواشب إذن لواحم من نوعٍ خاصّ، يميّزها نوع الفريسة التي

تفتت عليها: وحيدات خلايا.

الحيوان اللاحم يأكل حيوانات عاشبة. الأسد يفترس الغزالة، والإنسان والأرنب. ولحم الحيوانات اللاحمة يفترس إلى التكهة. إن فرضنا على حيوان لاجم نظاماً غذائياً نباتياً - إن أسزنا مثلاً ثعلباً وفرضنا عليه أكل الذرة والبطاطس- قد نجعل لحمة قابلاً للاستهلاك. بعض المزارعين يجعلون منه طبقهم المميز. على أن بعض اللواحم يُفَصَّل على نحو خاص فرائس لاحمة أيضاً. ذلك مثل الوشق الذي يحب لحم القطط وبنات عرس، إلخ. يسمى هذا النوع من الحيوانات: مفترساً غلوياً *surprédateurs*.

بذهل الإنسان أمام عظمة الشجرة، وقدرة الحيوان الفورية على التكيف مع محيطه. إن منظر شجرة دلب تهتز أوراقها في الريح، أو منظر نورس يحاذي في طيرانه قمم الأمواج، هو منظر يملأ القلب رُحاً ومهابةً. لكن قوة هذا أو ذاك إنما تُخفي هشاشةً يُفْتَرَض أن تجعلنا نخشى الأسوأ. لقد غدونا، من وقت قريب، نعرف أن الطبيعة تهتدّها الموت على يد الشوشة التي تنخرها: البشر.

قبس:

«في هذا العالم الذي نرتديه مثل شجرة بالية، محصنين تمافاً من المفاجأة، تظلُّ الشجرة الشكل الوحيد الذي، يبدو لي، بين الفينة والأخرى، في لحظات خاطفة من تلك اللحظات التي تنصرف فيها عيناى عن المعتاد، قلتُ تبدو لي الشجرة هذياناً خالضاً. إليكم مثلاً هذا المساء، بينما أتأمل الأشجار التي تنتشر في مروج جزيرة باتايوز، ترعى وسط ضبابٍ من أمطارٍ، وفجأةً بدت لي أشدَّ إرباكاً من ديناصورات».

جوليان كراك- حروف استهلاكية

السكّة والطريق

الأطفال قبل 1950 كانوا فعلاً محظوظين. كان بوسعهم أن يشهدوا أجمل عرضي على الإطلاق: دخول قاطرة بخارية إلى المحطة. قطعاً لم نشهد أبداً منظرًا أعظم، وأدفاً، وأقوى، وأرشق، وأشدّ مهابةً وأناقةً، وإبرونيكيةً، وبأشأ، وأنثويةً، من منظر قاطرة بخارية. آنذاك كانت مهنة واحدة فقط تدغدغ أُماني الأطفال: سائق قاطرة. خاصّة وأنّ الرّجل الذي كان يضطلع بهذه المهمة العظيمة، كان يبرّز عن رأسٍ يُغطّيه السخامُ تغطيةً مذهلةً، ويضع نظارات سبّاق هائلةً.

ولقد أدرك إيميل زولا عظمة القاطرة، فكتب روايته «الوحش البشري» التي يحكي فيها قصة حبّ بين سائقي وقاطريته. اسمُ القاطرة ليزون، وجوفُها يضطرمُ بنيران الشّغف كلّها. وبالطّبع ما كان لظاهرة السكّة الحديد أن تغفل من نظرة هذا الرّائي العظيم. قيّد حياته، مُدّت عشرون ألف كيلومتر من القضبان، منتشرةً على امتداد التراب الفرنسيّ بأكمله، ورابطةٌ حتّى بين أصغر القرى، مع كلّ ما يفترضه هذا الانتشار والرّبط من أنفاق وقناطر ومحطات ومنازل وحزاس. وتجدر الإشارة إلى أنّ كلّ العمل، آنذاك، كان يتمّ يدويّاً -بالمجرفة والمغول- وبالاستعانة بالبغال والحمير.

إنّ عالم السكّة، هو في المقام الأوّل تعاونيات عملي السكك الحديدية، وهي طبقة اجتماعيّة تتوارث المهنة، وتنغمّ بامتيازات كثيرة، وتنتظم وفقٍ تراثيّةٍ مبهرة. دينها الانضباط، إذ إنّ القطارات ينبغي أن تتحرّك على السكّة بالدقة التي تتحرّك بها الأجرام في السماء.

لقد عرّفت هذه الشاعّة العملاقة سنواتٍ كانت فيها القطب المحتكر لكلّ النّقل على الأرض. ودام هذا الوضع حتّى أتت السيّارة لتعيد مساءلته بزّمته. إنّ التّقابل سكّة/طريق يظهر أوّل ما يظهر في هذه النقطة التي بقدر ما هي لافتة، بقدر ما تبدو اعتباطيّة: القطار يسير على اليسار، والسيّارة تسير على اليمين. يندّ أنّ الاختلاف بينهما يتجلّى أساساً في الاختيار بين المرونة والانتظام. إنّ سائق السيّارة ينطلق متى شاء، ويختار أيّ اتجاهٍ يريد. وهذه الحرّية يدفع لها ثمناً، قلّة الأمان [مقارنةً بالقطار]، وعدم الدّقة في مواعيد الوصول. وفي حين لا يأتُّه القطار، بشكلٍ مثيرٍ للإعجاب، بتقلّبات

الظَّفْس، تُعاني السَّيَّارة من قساوة الثلج والجليد والصَّبَاب. حرَّة، أَجَل، لكن مع مخاطر الحوادث -التي قد تكون قاتلة- والأعطاب، والاختناقات الطَّرْقِيَّة.

أما سائقو الطَّرِيق المهنيون، فيختلفون اختلافاً جذرياً عن سائقي السَّكَّة الحديد. سائقون متوحِّدون -هم في الغالب المالكون لركباتهم-، ويفرض «ذوو الأذرع المتينة» على أنفسهم إيقاعاً محمومًا، لجعل أعمالهم مربحة. وما يزالون يحققون المكاسب في صراعهم مع السَّكَّة. في كلِّ بلاد العالم، عَجَزَ السَّكَّة الحديد آخِذٌ في اظْراي، وشبكاتٌ بأكملها تُهَجَزُ بدعوى عدم الرَدودية. بعض النَّاس يأسفون لذلك، أسفهم لاختفاءٍ مظهرٍ من مظاهر الحضارة.

قبس:

«أعزني هديرك، وشزعتك العذبة الكبيرة.

انسيابك ليلاً عبر أوزوبنا المنيرة،

أيا قطار الزَّفاه! والموسيقى المقلقة

التي تصدح في أروقتك المبطنَّة بالجلد المذهب،

بينما خلف الأبواب الضَّيقة ذات المقابض النحاسية الثقيلة،

ينام أصحاب الملايين.

أجوبُ مُنْشِدةً أروقتك

وأسايزك في ركضك صوب فيينا وبودابست،

ضامةً صوتي إلى أصواتك المئة ألف!».

غنائيات - فالير لاريو

بيرو وأرلوكان

إن بيرو وأرلوكان، مع كولومبين وسكاراموش هي الشخصيات الأساسية في الكوميديا الإيطالية المرتجلة *Commedia dell' Arte*. ثقة أيضًا بوليشينيل وماتامور وسكابان، إلخ. تُقدّم إلينا هذه الشخصيات مع أزيائها وطباعها التقليدية. والمطلوب من الممثل أن يرتجل خطابًا ضمن خطاطة عامة متفق عليها مسبقًا مع رفاقه.

بيرو يرتدي زئًا واسعًا ومهلها، ولونه أبيض وأسود. طبعه الشذاجة والخجل، بفضل الليل على النهار، ويناجي القمر مناجاة عاشق. هو أيضًا مقيم، لا يبرخ مكانه.

أما أرلوكان، فيرتدي زئًا لاصقًا قوامه مزق من كل لون (ما عدا الأبيض والأسود). ويتفتّح بقناع، في حين يكتفي بيرو بأن يرش وجهه بالبودرة. بالإضافة إلى ذلك هو ماهر، ومبادز، ووقح، وصديق للشمس. لا يتعلّق بشيء. وهو متقلّب، ومرتجل.

تُقدّم إحدى موضوعات الكوميديا المرتجلة الشابة المتقلّبة كولومبين، وهي تتردّد بين الرّجلين، فتستسلم لغواية أكثرهما بريقًا وتسليّة -أرلوكان-، ثمّ تندم وتحتسّر على اختيارها. وإنّ هذه الخطاطة قويّة، حتّى إنّنا لنعثر على أثرها في العديد من الأعمال الكلاسيكية أو الشعبية. ومثل ذلك مسرحيّة «مُبغض البشر» لموليير؛ حيث يلعب أليسيست دور بيرو، وفيلنت دور أرلوكان، وسيليمين دور كولومبين المتردّدة بينهما.

تقدّم لنا السينما الفرنسية صيغتين، على الأقل، للثلاثي المذكور. في فيلم زوجة الخباز الذي أنجزه مارسيل بانيول سنة 1939، انطلاقًا من قصّة لجون جيونو، تفرّ زوجة الخباز رايمو مع راعٍ شابٍ وسيم. وفي فيلم أطفال الفردوس لمارسيل كارني (1945)، تستسلم أرييتي لغواية بيرو براسور (أرلوكان)، تاركة السعادة التي كانت لتغنمها بقرب الصّمويت باتيست (جون لوي بارو).

وقد عمل ميشيل تورنييه في كتابه «بيرو أو أسرار الليل»، على استجلاء الخطوط الفلسفية العريضة لهذه الحكاية. حيث يفضح الخباز بيرو، زيف ألوان الرّسام أرلوكان، فيبيّن أنّها ألوان مصطنعة، وسامة وسطحيّة. بينما

بنشد هو ألوانا جوهريّة، عميقة، وأصيلة: زرقة السماء، حمرة النار،
وذهب الخبز وحلوى البريوش. ألوان مغذّية، زكيّة الزائحة. هكذا يبدو
أرلوكان إنسان الأعراض، بينما بييرو إنسان الجواهر.

قبس:

CITATION

.De deux choses l'une

.L'autre, c'est le soleil⁽¹⁾

Jacques Prévert

(1) يلعب الشاعر في هنا البيت الشهير، غير القابل للترجمة، على الجناس بين كلمتي l'une (واحدة)، وكلمة lune (قمر).

السطر الأول تعبير فرنسي يفيد التخيير «إما وإما»، (من بين أمرين واحد).
السطر الثاني ترجمته حرفياً: الثاني هو الشمس.

وكأنما يقول: من بين أمرين واحد، الثاني هو الشمس. غير أنّ الجناس بين الكلمتين اللتين وضّحناهما آنفاً،
يجعل العبارة كالتالي: من بين الأمرين، واحد القمر، والثاني الشمس.

الرحالة والمقيم

بدأ تاريخ البشر بقتل أخ لأخيه. أحد الأخوين كان يُسمّى قابيل وكان يزرع الأرض. والثاني كان يُدعى هابيل ويرعى الماشية. قابيل كان مقيمًا، يحيط مساكنه بالجدران، ويستريح حقوله. أما هابيل، فكان يسير مع أبنائه، يدفعون أمامهم، في المروج التي لا يحدها سياج أو يملكها أحد، قطعانًا هائلةً من الخراف والماعز. فكان لا بدّ من الصراع، صراعٌ ما انفكّ يتجلى في أشكال عديدة على امتداد تاريخ البشر.

إذ من المتوقّع أن تحتاج قطعان هابيل حقول قابيل، وتعيث فيها فسادًا. يشتعل قابيل غضبًا من هابيل، وينتهي العراك بموت هابيل. يغضب يهوه أشدّ الغضب. فيُنزل على قابيل أشدّ عقابٍ يمكن أن يحقق بمزارع: أن يهجر مزارعه، ويسبح في الأرض، أن يصير رحالةً مثلما كان أخوه. انطلق إذن قابيل، تاركًا خلقه الحقول والبساتين. لكنّه لم يبتعد كثيرًا. إذ سرعان ما توقّف، وبني خنوخ، أول مدينة في التاريخ. هكذا صار المزارع المنفي، مهندسًا وساكن مدينة: شكل إقامة جديد.

منذ أواسط القرن التاسع عشر كانت تعبرُ الغرب الأمريكي قطعان هائلة من العجول والبقر، يقودها رعاةُ بقر (كوبيوي) صوّب أراضي جديدة غربًا. لكن سنةً بعد سنة، صار القادمون الجُدد يبنون المزارع، ويملؤون المراعي بحقول القمح والذّرة. ومنذ ذلك الحين صار مرور القطعان آفةً لا تُطاق. وعَرَف الصراعُ المفتوحُ أو الضمّيُّ، بين الرّعاة والمزارعين منعطفًا حاسمًا لصالح المزارعين سنة 1873. إذ سجّل أحد المزارعين، واسمه ج. ف. غليدن، براءة اختراع السلك الشائك. ثم ما لبث أن أقام مصنعًا في مدينة ديكالب كي ينتج سلكه على أعلى مستوى من الإنتاج.

واتخذ هذا الصراع الدائم بين الرحالة والمقيمين مظاهر أخرى عديدة. إنّ طوارق الصحراء الذين يستعبدون مزارعي الواحات الشّود، لا يعملون إلا على إعادة إنتاج صورة الفارس الأوربيّ التّبيل -الذي يُعتبر الحيوان الذي يرمز إليه، أي الحصان، في المقام الأول أداة سفر- الذي كان يستعبد الأفغان ليعملوا في أرضه. وفي زمن أقرب إلينا، شهدنا كيف احتفت الإيديولوجيا النّازية برابطة الإنسان وأرضه (Blut und Boden)، وسعت إلى القضاء على

العجر واليهود المترجلين، الذين «لا نار لهم ولا أرض، وبالتالي لا إيمان ولا قانون» (وهذا شعاع نازي). ودورياً نشهد انتفاضات السكان ضد مشاريع الطرق السيارة والمطارات، باعتبارها أشياء مدقمة لجودة الحياة.

قبس:

«القبيلة المتنبتة ذات العيون المثقفة

انطلقت بالأمس، حاملة أطفالها

على ظهورها، أو مسلمين لشهيتهم المتمنعة

الذخيرة الجاهزة دائماً للأتداء المتهذلة.

يمضي الرجال مترجلين تحت أسلحتهم اللامعة

بحذاء العربات التي تكدست عائلاتهم فيها،

وهم يجولون بأبصارهم المرهقة في السماوات

بأسئ كئيبة على الأوهام الضائعة.

ومن أعماق مكفيه الزملي، يضاعف الضرصار،

حين يشاهدهم يمترون، من أنشودته؛

وسبيل، التي تحبهم، تزيد من خضرتها،

تجعل الحجر يتفجر بالماء، وتزهر الصحراء

أمام هؤلاء الرُّجل، الذين انفتحت لهم

المملكة المعهودة للظلمات القادمة».

شارل بودلير

(ترجمة رفعت سلام)

السيد والعبد

يتجلى تفوق السيد على العبد، أول ما يتجلى، في مظاهر مادية. السيد يحكم. هو غني، وقوي، وأفضل ملبسًا ومأكلاً. وإن الوضعية المادية الأدنى للعبد قد تؤدي إلى تدهور روحه. فقد يصير، بتأثير من وضعيته، «ذليلاً»، أي متملقاً، وكذاباً، ولصاً، إلخ. ولن يغفل السيد ذكر هذه «الدناءة» لتبرير استغلاله، وكأنما الوضعية «الذليلة» هي نتيجة -وليس سبباً- لطبع ذليل.

على أن العبد، أو الخادم، يُبدي، في حالات كثيرة، مزايا لا يمتلكها سيده. ثمة بالطبع المزايا التي تجعل منه «خادماً مثالياً»: الإخلاص، والاستعداد، والرّصانة، إلخ. ونذكر بهذا الصدد «الخادمة الطيبة»^(١). أمّا في الرواية والمسرح والأوبرا، فإن الزوج سيّد-خادم، هو بالتأكيد أهم من زوج العشاق. وعلى خشبة المسرح تحديداً، نجد أكبر وأهم استعمال لموضوع الخادم والسيد.

يبدأ الأمر بالزوج إبيكتوس-إبافروديت. إبيكتوس كان عبداً لإبافروديت، معتوق نيرون. وتحكي الأسطورة أن سيده غصّر ساقه ذات يوم في آلة تعذيب، فقال له إبيكتوس بهدوء: «سوف تكسرها». فلما كسرها بالفعل، قال له: «ألم أقل لك إنك ستكسرها؟». وفي رواية ثريانتس (1605-1615)، نجد الزوج دون كихوت-سانشو بانسا، حيث يمثل بانسا التعقل الشعبي، في مقابل جنون دون كихوت الفروسي. إنه في آن، ساذج وماكر، أناني ومخلص. يتبغ سيده لكي يحميه، ويستسلم شيئاً فشيئاً لأحلامه.

أمّا الزوج دون جوان-لبوريلو الذي يظهر في الكوميديات والأوبرات، انطلاقاً من المسرحية الأصلية لتيرو دو مولينا (1630)، أو الزوج ألافيفا-فيجارو، في كوميديا بومارشيه (1775) أو أوبرا موزارت (1786)، فأبعد من بحوزة عمقاً مماثلاً للنماذج السابقة. لكن هي ذي الثورة الفرنسية تقترب. وبما أن ألويفيدا أرسيفراطي لم يحقق في حياته أي إنجاز يُذكر، اللهم إلا استحقاق «أن يولد»، فإن الزوج سيتخذ بغداً سياسياً جديداً.

(١) يقصد قصيدة بودلير الشهيرة.

كذلك أضاف جُمعة⁽¹⁾ في رواية دانييل ديفو، «مغامرات روبنسن كروسو» (1719)، لشخصية الخادم دلالةً إنسانيةً ساميةً. بدءًا يُنقِذُ روبنسن حياة جُمعة، فيصير الخادمَ مدينًا له مدى الحياة. ثم يجتهد روبنسن في تلقين خادمه تعاليم دينه التي يعتبرها حقائق مطلقةً. فتتخذ علاقتهما طابع التَّبَيُّ والرَّعاية.

ولن تستعيد العلاقة سيّد-خادم عُفْها -لكن بمعنى مختلفٍ تمامًا- إلا مع «فاوست» لِغوته (1808). فإن كان ميفيستو قد صار، بموجب عَقْدٍ، خادمًا لفاوست، فإنّما هو خادمٌ أعلى من البشر، ما دام هو الشَّيْطان بشخصه. ومن هنا يصير تنفيذ ميفيستو لأوامر فاوست، جزءًا من الصراع بين الإله والشَّيْطان حول روح فاوست.

قبس:

«الآن خيرُ خادمٍ، وشَرُّ سيّد».

مَثَل.

(1) يسمي روبنسون في رواية ديفو الشهيرة الفتي الذي يجده في الجزيرة «جُمعة» نسبةً إلى اليوم الذي التُفاه فيه.

المهّزّ والبهلوان

في البداية كان المهّزّ وحيداً يتسّيد ساحة العرض في السيرك القرويّ الصّغير. يرتدي الحرير، ويفتّح وجهه بالبودرة، ويرفع حاجباً عاليّاً تعبيراً عن دهشته المتغطرسة، وينتعل نعلّاً مبرنقاً، وساقاه محشورتان في جوارب بيضاء، ممّا يجعل منظّره مبهِراً عند الفلاحين الذين يأتون طلباً للضحك والدّهشة. ومن بينهم كان يختار هو شخصاً للتندّر عليه. يختار أخزقهم، وأشدّهم خجلاً وإدهاشاً. يدخله إلى السّاحة، ثمّ ما يلبث الضّحك أن يتعالى.

هكذا نشأ البهلوان. إذ سرعان ما بدا أنّ من الأفضل أن يختلط زميلٌ للمهّزّ بالجمهور، ثمّ يخرج من بينهم ليؤدّيّ معه عرضاً جَهَّزَ سلفاً. وجهه محمّرٌ، وعلى أنفه كرةٌ من سلوليد، وعيناه جاحظتان، وفمّه هائلٌ الحجم، ومشيتُهُ متكسّرةٌ يغوّقها التعل الكبير الذي ينتعله. بالجملة: كلّ ما فيه يستحثّ الضّرب والشّخيرة.

لكن ما لبث المهّزّ الأحمر (البهلوان) أن حاز انتقامه. شيئاً فشيئاً صار يحصد نجاح العرض بأكمله. صار يبدو أنّه هو التّجم الفعليّ للعرض، وأنّ المهّزّ الأبيض ليس إلّا وسيلةً لإبراز مواهبه. حتّى أتى اليوم الذي استطاع فيه أعظم بهلوان عرفه تاريخ السيرك، السويسريّ غروك، والذي قضى حياته بأكملها في تحسين عرضه؛ أن يقدّم عرضاً بمفرده، عرضاً لساعتين لم يشاركه فيه أيّ شريك.

الحال أنّ المضحكين ممّا (المهّزّ والبهلوان) يمثّلان شكلين متعارضين من إستيقا الضّحك. فالأبيض ينزع إلى الوقاحة، والمزاح، والكلمات ذات الوجهين. إنه أستاذٌ من الدّرجة الثانية. يتّخذ وسيلةً للضحك الآخرين، شخصاً آخر، البهلوان (الأحمر). ويظلّ هو محافظاً على مسافة الأمان من الشّخيرة، بحيث لا تصيبه سهامها، ولا يغمزه سيل الضّحك الذي يُطلقه؛ إنه سيّئٌ أعدّ ليستحمّ به البهلوان (الأحمر).

ويتقبّل هذا الأحمر الضّربات كلّها، دافعاً بكلامه، وتصرفاته، وحركاته إلى حدود الشّناعة القصوى. ليس من حقّه أن يكون جميلاً أو روحانياً، ولا حتّى مثبّراً للشفقة، فتلك خصائص تشوُّش على الضّحك الذي يفترض

فيه أن يجعله يتعالى. لا يتوقّف تأثّق الأبيض عند حدّ: الزيش، والوبر، والدانتيل، وحرير الثافتا، وأحجار الزاين، والترتر. ولا تكتفي شناعة الأحمر بحدّ: شعز مستعار منكوش، قبة من الورق المقوى، صدرية هائلة، وأكمام من السيلوليد.

ونصادف الشخصيتين معًا في الحياة بنسب متفاوتة، غالبًا ضئيلة، لكنّها بيّنة. فالبعض يضرب صدره ويستشهد بالحشد على صدقه، وشقائه. يستدّون إعجاب المجتمع، وشفقته، بل وحتى احتقاره. إنّهم الحزب الموالي للأحمر، ونجد فيه، مثلاً، روسو، ونابليون، وموسوليني. وبالمقابل نجد في الحزب الموالي للأبيض أمثال فولتير وناليران، وبالجملة كلّ الشهود الشاخرين على عصرهم، والدبلوماسيين الكيسين، من يحسبون حساب الخسائر، كلّ أولئك الذين يفضّلون الملاحظة والعمل من دون أن يكشفوا أنفسهم، أن يحققوا مكاسب من غير أن يخسروا حريّاتهم أو أملاكهم، أو أنفسهم. من اليسير أن نعثر على آثار الأبيض والأحمر لدى أغلب سياسيي الجمهورية الخامسة. بالطبع كان ديغول مهرجاً أحمر كبيراً. كذلك نستعيد تقليد المهرج الأحمر مع جورج مارشييه، ونعثر على آثاره عند جاك شيراك، بل وحتى رايمون بار. بالمقابل، كلّ من فرانسوا ميتران، وفاليري جسكار ديستان، وإدوار بالادور، بهلوانّ أبيض خالص.

قبس:

«عندما أضع مكياج المهرج، ينتابني الانطباع بأنّي أنجمل».

أني فراتيليني.

الشجرة والطريق

إحداهما عمودية والأخرى أفقية. بيد أن الفرق الأساسي بينهما، هو كون الشجرة رمزاً للثبات، والطريق وسيلة للتنقل. فإن تأملنا من هذه الزاوية منظرًا من المناظر، بمنحدراته، وغاباته، ومنازله، وكذلك أنهاره، وسيككه الحديدية، فسوف نتبين أن انسجامه رهين بمدى التوازن بين كتله المستقرة، وطرقه التواصلية.

بين تلك الأشياء إذن، ثقة ما هو محايد، أشياء يمكن أن تعتبر بها عين المشاهد، كما يمكن أن تستقر عليها. ذلك حال التل والشهول والوادي. إذ يوشع كل شخص أن يصيغ عليها ما يشاء من الحركة أو الثبات. وبعضها الآخر متجذّر بطبيعته، وتحدث هنا أساساً عن الشجرة والمنزل.

وثقة فئة ثالثة، تتحرك بدينامية على قدر من العنف، وهي فئة الشبل والأنهار. على أنه يلزم دوماً أن يُقام التوازن الذي ذكرناه آنفاً، أو أن يحتفظ به إذ كان قائماً أصلاً. منارة مغروسة وسط الشغب المرجانية التي تضربها الأمواج، قلعة قائمة على صخرة منيعة، كوخ حظاي مدفون وسط الغابة، بلا طريق واضحة تُوصل إليه، ويغلفه جوّ لا إنسانيّ قاتل، جوّ نستشعر فيه العزلة والخوف، بل وحقّ الجريمة. ذاك أن ثقة إفراطاً في الثبات، سكوئاً يكاد يكون سجنياً، سكوئاً يعصر القلب. وإن الحكاء الذي يريد أن يشعروا بالضيق، يعرف كيف يستغلّ أمثال هذه المناظر المغلفة، في حين لن يفيد الشيء الكثير من درٍب أو سبيل.

على أن اختلال التوازن في الاتجاه الآخر، ليس بأقلّ خطورة، وهو الاختلال الذي لا تكفّ الحياة المعاصرة عن التسبّب به. إذ إن المدن تقوم على وظيفتين، وظيفة أولية، هي الإسكان، والثانية ثانوية، وهي النقل. غير أننا بثنا اليوم نرى المساكن في كلّ مكانٍ تُحتقر ويُضحى بها لصالح التنقل، بحيث إن مدناً المحرومة من الأشجار، والتأفورات، والأسواق والقناطر، كي تصبح أكثر قابلية «للتنقل» فيها، تصبح أكثر فأكثر، غير قابلة للعيش.

إن المادّة نفسها التي يُصنع منها الطريق، تلعب دوراً لا يقلّ عن الدور الذي يلعبه عرض الطريق. فحين نُحوّل في قرية طريقاً متربةً أو مرصوفةً بالحجر، إلى طريق معتبةٍ بالإسفلة، فإننا لا نعمل على تغيير شكلها

ولونها فحسب، وإتما نقلب قلباً دينامياً صورة تلك القرية. لأنّ التراب أو الحجر هي سطوح خيشنة ويمكن التّفاذ منها، ثلثت النّظر، وتوقّف عندها العين، وبفضل قابليتها للتّفاذ ترتبط في علاقة مع الأعماق الأرضية. بينما على شريط الإسفلت المنيع، تنزلق العين، ويشرد البصر، فيلقى به إلى الأفق. والأشجار والمنازل التي اجثت من أصولها بسبب الطريق، تبدو متأرجحة كأنما هي على حافة منزلقة. لذا فإننا لن نُوفي أبداً بلاط الصّوّان القديم حقّه من المديح. إنّه يجمع، في مفارقة عجيبة، استدارةً وصفلاً لا يطأله الخراب، بفردانية عنيدة، فردانية تخلق التباينات والفجوات التي تنمو خلالها الأعشاب، وفي ذلك متعة للعين والنفس... وإن لم تكن متعة بالنسبة إلى عجلات السيّارات.

قبس:

«شجرة الحور النابتة في القناة، ورأسها إلى أسفل، تجذب إلى أغصانها أوراق شجرة الحور النابتة على ضفة القناة، ورأسها إلى أعلى».

جول رونار

الملح والسكر

الملح والسكر تجمعهما العديد من التّقاط المشتركة. على المائدة يُقدّمان معًا في شكل بودرة بيضاء بحيث بالكاد تميّز العين بينهما. لا نستهلكهما خافًا، وإنّما بإضافتهما إلى أطعمةٍ أخرى يزيدانها نكهةً. ويتميّزان معًا بخصائص تجعلهما يعلّقان عملية التخلّل، وبالتالي يتخذان مادّتين حافظتين، فأحدهما يحفظ اللحوم والأسماك (الملّحات)، والثاني يحفظ الفواكه (المرّي).

ويمكن أن نضيف أن لكلّ منهما مصدرين واضحين: البحر والمنجم بالنسبة للملح (الملح البحري، والملح الصخري)، وقصب السكر والشمندر بالنسبة للسكر. لآلاف السنين كان الملح مادّةً أساسيّةً لتجارة تخوضها قوافل هائلة من الجّمال عبر القارة الإفريقية. أمّا الملح البحري، فينبغي أن ندقّق: نستخلص 25 غرامًا من كلّ لتر من المحيط، وثلاثين غرامًا من كلّ لتر من مياه البحر الأبيض المتوسّط. ومن دون أن يكون الملح طعامًا فعليًا - إذ لا يزدّد الجسم بأيّ سرعة حرارية - فإنّه يشكّل قوام الكائن الحي. ويؤدّي نقضه إلى اضطراباتٍ شديدة، وجوع من نوع خاصٍ قاهرٍ.

لزمين طويل ظلّ العسل التّحلية الأساسيّة للطعام الغربي. وانتشر السكر إبان القرن السادس عشر مع ازدهار زراعة قصب السكر في أمريكا المدارية. وكانت هذه الزّراعة تتمّ بسواعد عبيدٍ سودٍ، وفي ذلك ما يذكّرنا باللّون الأسمر لسكر القصب. وعندما فرض الإنجليز الحصار القاريّ سنة 1911، قرّر نابليون الاتّجاه إلى استغلال استخلاص سكر الشمندر، على أعلى مستوى؛ وتقنيّة استخلاص السكر من الشمندر صناعيًا ندين بها لفرانز آشار، فزيائيّ ألمانيّ ذو أصول فرنسيّة. وسكّر الشمندر أبيض.

وفي حين يتّخذ الملح رمزًا للحكمة، إذ تربطه التّقاليد بسنّ النضج، فإنّ السكر يتّخذ دلالةً طفولية، خاصّةً حين يُقدّم في شكل حلويات وسكاكر. ولن نصل حدّ «السكر نبات»⁽¹⁾ - الذي يُصقّى باستخدام بياض البيض - والذي أسمه نفسه يحيل على البراءة الطفولية. وفي هذا الإطار ينبغي أن نُؤوّل التّقابل بين وجبة الصّباح في أوّليّ القارّة، ونظيرتها في البلدان

(1) كان يسقى قديما «الظّير زاد»، وهو عبارة عن بلورات خلوة تصنع من السكر.

الأنغلو سكسونية. إن البريكفاست الإنجليزي هو بالمعنى الفعلي للكلمة، وجبة بالغين، يحتاج تهيئتها يوماً من العمل، وتشمل لحم الخنزير، والبيض مع لحم الخنزير المقدد، وشرائح الزنجة، إلخ. أما الأوزبي، فيغادر سرير ليلته، كما يغادر الطفل بطن أمه. فتكون ساعة النهار الأولى إعادة للظفولة المبكرة. وبالتالي ينبغي أن تكون الوجبة الأولى نفسها طفولية، فتتكوّن من الحليب، والشوكولا، والعسل، والمربى، وحلوى البريوش والهلالية. أجواء أقرب إلى الرضاعة.

يتفق أخصائيو التغذية على أن ما يمتصه الجسم يومياً من السكر والملح، على حدّ سواء، يفوق بكثير مقدار حاجته منهما. هذا الإفراط في الاستهلاك سمة سيكولوجية مميزة للإنسان المعاصر الذي يرفض بسنّ الزشد، ويلوذ في آن، بسنّ التحلل من المسؤولية: الطفولة (السكر) والشيوخوخة (الملح).

قبس:

«سيكون الشكر باهظ الثمن، إن لم نستغلّ العبيد في زراعة التبتة التي تنتجه.

وهؤلاء العبيد سودّ من رؤوسهم إلى أقدامهم؛ وأنوفهم مفلطحة لدرجة أنه يصعب أن يشفق عليهم المرء.

لا يمكننا أن نتصوّر أنّ الربّ، بحكمته، قد وضع روحاً، وعلى الأخص روحاً طيبة، في جسم أسودّ بكامله».

روح الشرائع، 1748

مولتيسكيو.

الشوكة والملعقة

إن الشوكة (بالفرنسية La fourchette) حرفيًا، تصغير رفش (fourche)، ويمكن أن نشبّهها، في الوهلة الأولى، بيد صغيرة. غير أنّه مجرد شبه ظاهريّ، لأنّ أصابع اليد لا تتشابه، فلكلّ منها شخصيّة المستقلّة، وهي قادرة على الإمساك بالأشياء، ثمّ، وهذا هو الأهمّ، مقابل الأصابع الأربعة المصفوفة على نفس المستوى، ثقة إصبع خامش يقابلها، أي الإبهام. ولن نؤقي أبداً هذا الإصبع الخامس حقّه من حيث أهميته للإنسان. كان بول فاليري يرى فيه رمزاً للوعي المفكّر. غير أنّ الشوكة ينقصها الإبهام، فيجوز لنا أن نسميها يداً صغيرة، لكنّها يدّ بأربعة أصابع متماثلة وتنقصها القدرة على الإمساك.

الحقّ أنّ الشوكة صُنِعت لـ«شكّ» المادة الصلبة. إنّها أداة وخزّ. لكن حين نقلبها، قد نستعملها كذلك وسيلةً لغزف الطعام، على سبيل ملعقةٍ نتخلّلها الفجوات، أو قد نستخدمها، في الاتجاه المقابل، أداةً للهزّس.

عبثاً يذكّرنا فقهاء اللّغة بأنّ أصل كلمة ملعقة في الفرنسية cuiller مشتقّ من الكلمة اللاتينية cochlea، صدفة الحلزون، ذاك أنّ القرابة مع فعل cueillir (قطف، اجتني، جمع) من البداهة بحيث تفرض نفسها على الذهن. والحقّ أنّ الملعقة تنطوي على شيءٍ من فِعل القطف والجمع... لا تنفصل الملعقة عن خساء soupe المساء. الخساء هو الخبز المغموس في مرق الخُصر، الذي تجتمع عليه الأسرة بعد أشغال النهار. حيث يبدأ عمل الملاحق. حين يكون الخساء سميّاً تقفّ الملاحق فيه قائمة؛ وحين يكون ساخناً جدّاً، فإنّ تذوّقاً ضاخاً يخلطه بالهواء البارد.

في الشوكة شيءٌ من الشيطان. غالباً ما يُصوّر الشيطان حاملاً رفشاً، لا شكّ أنّه يستعمله ليلقي بالمذنبين في نار جهنّم. وبينما تحمل الملعقة دلالةً نباتيّةً، فإنّ الشوكة رمزٌ لاجمّ. فيما مضى كانت بعض المطاعم تسمّى «على حسب الشوكة». ويعني هذا الاسم الذي تتخذه، أنّ الزبون يستطيع، مقابل سنّ واحد، أن يغطس الشوكة -مزةً واحدة- في القدر، ويفتّع بما نستخرجه.

بالمقابل، لا تتصرّف الملعقة بأيّ مكرٍ أو خطر. تداعب بلطف صفحة

السائل كي تغرف منه بدون عنف. فيها استدارة، وتجويّف، عذوبة نذكّرنا بحركة الأمّ الحنون وهي تقدّم العصيدة لطفلها.

الملعقة والشوكة؛ لكلّ منهما ليلة احتفاليته. الملعقة ترمز إلى ليلة أعياد الميلاد الطويلة المضيئة. أمّا الشوكة فتخترق ليلة رأس السنة الخاطفة الصاخبة.

قبس:

«بين الفمّ والملعقة، كثيرًا ما يمتدّ مستنقع عظيم».
مثلّ من القرون الوسطى.

القبو والعلية

كل منزل فعلي يتوقّر على قبو وعلية. وهذان المكانان الأقصيان هما معًا مُظلمان، لكنّ ظلمة كلّ منهما مختلفة عن ظلمة الآخر. إنّ الشعاع الذي يتسلّل إلى القبو من فتّحته، يأتي من الأرض، من الأرضية -من الحديقة أو الشارع-؛ وتقريبًا تكاد أشعّة الشمس لا تبلغ القبو. إنّهُ ضوء غير صافي، ضوء خافت، رطب. بالمقابل فإنّ كوة العلية تفتح مباشرة على السماء، على أفقها، وشخبيها، وقمرها، ونجومها.

غير أنّ ما سبق لا يمنع أنّ القبو مكان حياة، بينما العلية مكان موت. العلية تشبه دائمًا شرفات السماء التي يتحدث عنها بودلير، التي تطلّ منها السنوات الميّنة بفساتين بائدة. وجوّ العلية يعبق برائحة الغبار والزهور الذابلة. وفيها نجد عزّة الرّضع، ودمى معطوبة، وقبعات من قش مثقوبة، وكتبًا مصوّرة اصفرّت صفحائها، وجرائد تحتفي بأخبار من زمن بعيد جدًا. والفروق الحرارية في العلية هائلة، إذ تُشوى فيها صيفًا، وتجمّد شتاءً. وينبغي الحذر من الإفراط في نبش محتوى الصناديق والحقائب التي ترقد هناك، إذ يمكن أن يوقظ نبشنا أسرارًا عائلية مخزية وموجعة. وإذا ما كان السّلم الصاعد إلى العلية، يتصف بخفة الخشب وجفافه، فإنّ الدّرج التّازل إلى القبو من الحجر البارد الرّطب، ويفوح برائحة العفن والتراب العطن. وهنا بالأسفل تكون الحرارة واحدةً صيفًا وشتاءً، فتبدو دافئةً شتاءً ومنعشةً صيفًا. ذاك أنّ العلية تولي وجهها شطر الماضي، ووظيفتها الذّاكرة والحفظ، بينما في القبو ينضج الفصل المقبل. تحت قَبْته تتأرجح صغيرة البصل؛ وفيه يتعتّق التّبيد راقداً في صناديق الحديد. وفي ركنٍ منه يلمع مبهمًا زكام الفحم منتظرًا الشّتاء. وفي ركنٍ مقابلٍ ترقد البطاطس في كسلي. وعلى الرّفوف تصطفّ برطمانات المربّى وقناني العرق. وفي الغالب قد أقام ربّ الأسرة في القبو مشغل التجارة أو فرن الفخّار الذي يقضي فيه وقت فراغه يوم الأحد.

... وإنّ من حضروا الحرب لن ينسوا أنّ القبو كان ملجأهم الوحيد من القنابل. ومن كانوا في العشرينات من عمرهم إبان التحرير، قد رقصوا في قباء سان جرمان دي بريه.

أجل، في كلِّ قبو وعدٍّ بسعادةٍ مخبوءة. جذر المنزل الحيّ يغوص في القبو. ذكرى الشَّعر تطفو في العليّة. الحيوانُ رمزُ القَبْوِ هو الفأر -الذي يفوق بحيويّته كلَّ ما عداه من الثديّات-؛ أمّا رمزُ العليّة فهو البوم، طائر مينيرفا، إلهة الحكمة.

قبس:

«في سنِّ العاشرة، كنّا نلوذ بهيكل العليّة. هناك طيوز ميتةٌ، حقائب قديمة مبقورة، ملابس مذهلة: لنقل، إنها -نوعًا ما- كواليس الحياة». بريد الجنوب- أنطوان دو سان إكزوبيري.

الماء والنار

الماء والنار، كلٌّ منهما يرتبط ارتباطًا وثيقًا ومميزًا بالحياة. إذ نشعر -والعلم يؤكد شعورنا- بأن الحياة كلها أصلها ماء. الحيوان الثدي من البحر خرج، والطفل المولود يغادر السائل السلوي. حتى المستنقعات تضح بالبراعم الحية.

غير أن اللهب يفتننا لأتفه يبدو منطويًا على روح. الحياة تأتي من الماء، لكن النار هي الحياة نفسها، بحرارتها ونورها وأيضًا بهشاشتها. إن نيران المستنقعات التي نراها ترقص رقصتها الواهنة العابرة، فوق مياه المستنقعات السوداء تبدو لنا رسالة مؤثرة تبعث بها روح حية.

يبدو أن الإنسان يسعى بلا هوادة، إما بدافع القسوة أو الانحراف، إلى التقرب بين هذين العدوين. فلا يكتفي بأن يغلي الماء في القدور على النار في مطبخه، وإنما مساءً يُظفي نار التخييم بأن يصبّ على الجمرات ماءً. على أن الإطفائي هو المنظم الفعلي للمعركة بين أفعى العدار والتنين، حين يصوّب ماء خرطوميه على أصل النار. وهنا ينبغي أن نتذكر المثل الإسباني المفرط في التشاؤم:

«في الحرب بين النار والماء، دائمًا ما تخسر النار». متشائم، نعم، لأن النار تشير هنا إلى الحماسة، والزوح الشابة، والجرأة، بينما يشير الماء إلى القهر الذي تمارسه علينا الحياة الواقعية.

غير أن عبقرية البشر لا تقنع بأن يتعارض الماء والنار. لقد عرفت كيف تركبهما معًا في عنصر واحد: الكحول -الذي يُسمّى أحيانًا ماء النار-. الكحول ماء وناز في آن. مع أنه قد لا يُري البعض إلا وجهًا من الوجهين. حسب تحليل باشلار في كتابه «التحليل النفسي للنار»، كان كلٌّ من إرنست هوفمان، وإدغار آلان بو، مدمني كحول، ويستلهمان من الكأس. بيد أن كحول هوفمان هو الكحول الحزاق؛ كحول معلّم بعلامة النار الكيفية، والمذكّرة⁽¹⁾. أمّا كحول بو، فهو الكحول الذي يُغري ويهيب التسيان والموت؛ كحول معلّم بعلامة الماء الكمية والمؤنثة. إن عبقرية إدغار بو لا تنفصل عن المياه الزاكدة، عن المياه الميتة، عن البركة التي ينعكس في صفحتها منزل

(1) بخلاف العربية، النار في الفرنسية مذكرة وللاء مؤنث.

أشر⁽¹⁾.

قبس:

«عن الماء..»

أسفل مَيّ، دائِماً أسفل مَيّ، يوجد الماء. دائِماً عليّ أن أخفض عيّي لكي أراه. كَأَنَّهُ الأرض، كَأَنَّهُ جزءٌ من الأرض، كَأَنَّهُ تحويزٌ في الأرض.

الماء أبيض بَرّاق، باردٌ، ولا شكّل له، سلبِيّ، لا يتبع إلا شهوته الوحيدة: الجاذبية؛ ولديه كلّ الوسائل لإشباع شهوته هذه: أن ينعطف، أو يثقب، أو يحزّ، أو يتسرّب.

وفي الماء نفسه تفعل تلك الشهوة فعلها: الماء ينهار بلا توقّف، يبدّل شكّله في كلّ حين، لا يميل إلا إلى إذلال نفسه، ينبطح أرضاً، شبه جَنّة، مثل رهبان بعض الطوائف. دائِماً أسفل فأسفل: هكذا يبدو شعازه. دائِماً ضدّ الغلوّ».

التحيز للأشياء - فرانسيس بونج.

(1) إشارة إلى قصة «انهيار منزل أشر» لإدغار آلان بو.

التاريخ والجغرافيا

التاريخ والجغرافيا. بعبارة أخرى الزمان والمكان، لكننا لا نقصد الزمان والمكان بوصفهما وسطين فارغين ومجردين: زمانٌ تتحرك فيه الأحداث، ومكانٌ تتكشف فيه الأشجار والمنازل.

من غرائب الأمور التي يتأملها المتأمل، هو كيف لهذين الميدانين أن يُعهد بتدريسهما إلى نفس المدرّس. هل بالإمكان أن يهتم المرء في آنٍ بالتاريخ والجغرافيا؟ ألا يتعلّق الأمر بذائقتين وخيازين متناقضين، لا، بل غير قابلين للتوافق؟ إن المؤرّخ مشغولٌ بالإنسانيات، بالمعنى الواسع للكلمة. وحدهم الناس - وخاصةً أعلامهم «العظام» - يشغلون باله. أمّا الجغرافي بالمقابل، فيمكن أن يهتمّ بصحراء، أو غابةٍ عذراء، أو أرخبيلٍ من الشعب المرجانية. إنّ الفونة، والفlore، والمعادن، كلّها تدخل ضمن مجال اهتمامه.

كلا الميدانين يجذّ لنفسه مكانًا في مجال الفنّ. ثمة «رسامو تاريخ» وكانوا حتّى القرن الماضي يترتّبون على قمة الترابيّة الأكاديميّة-، وثمة «رسامو المناظر الطبيعيّة». وهؤلاء، بعدما ظلوا لزمنٍ يحتلون الصّف الثاني، مقارنةً برسامي التاريخ، قد عرفوا مع الثورة الانطباعيّة انتعاشًا مذهلاً، لدرجة أننا نكاد لا نعرّ على امتداد القرن العشرين على أثرٍ لرسم تاريخ. نقول نكاد؛ لأنّ لوحة بيكاسو الشهيرة غيرنيكا، تنتمي قطعًا إلى الفئة البائدة. وإنّه لمن المثير للانتباه كيف أنّ كلّ مآسي الحرب بين 1939-1945 التي ألهمت الكثير من الأعمال الأدبيّة، تكاد تخلو من أثرها الأروقي والمتاحف. مع التّنبه إلى أننا يمكن أن نصنّف، «على سبيل التفصيل»، رسوم البورتريه والأجسام العارية، ضمن فن رسم التاريخ، بينما نضع لوحات الطبيعة الميّنة في خانة فنّ المناظر الطبيعيّة.

وهذا «المفتاح» نفسه يعمل في ميدان الأدب. إنّ المسرح، من شكسبير إلى هوجو، يدينُ بدين هائلٍ للتاريخ. وكذلك يحتلّ التاريخ موضعًا بارزًا في الرواية التاريخيّة، سواء عند والتر سكوت أو آراغون أو سارتر. غير أنّ لهذه الأمثلة العظيمة فضيلة أن تُثير انتباهنا إلى الأعمال التي تحتلّ فيها المناظر الطبيعيّة مكانةً أكبر من الأحداث. وعلى هذا النحو يمكن أن نقابل مقابلةً إرشاديّة، بين «الرواية التاريخيّة» لألكسندر دوما، و«الرواية

التاريخية» لجول فيرن وكارل ماي. ويمثل «أدب الاغتراب» الفرع الأكثر لمعاناً بالنسبة إلى هذه الرواية الجغرافية، ويمثله في فرنسا، على سبيل المثال، بيير لوتي، وكلود فارير، وبول موراند. ومقابل هذه النزعة الاستكشافية والمتسكعة، يمكن أن نضع، ضمن النوع «الجغرافي» نفسه، نزعة تميل إلى الإقامة في مكان واحد، وتسعى إلى تعميق الحفر في منجمه الذي لا ينضب. معروف عدد من الكتاب المحليين، من أمثال النورماندي جون دو لا فارند، والبورغوني هنري فانسونو، وابن أوفيرنيا هنري بورا، والبروتوني بيير جاكيز هيليا، والبروفانسالي هنري بوسكو؛ أو بعض المؤلفين الآخرين الذين لا يوقهم حقهم التوصيف الاختزالي «محلي»، مثل جون جيونو، وحقاً فرانسوا موريك. وينبغي أن نضيف إلى اللائحة أكثرهم وضوحاً في هذا الجانب، أقصد جوليان غراك، الذي لا ينسى، حتى في أكثر كُتبه بُغداً عن المجال، وظيفته القديمة، وظيفه مدرّس الجغرافيا، التي كان يمارسها تحت الاسم الفاكهاني لويس بواربيه⁽¹⁾. وآخرون كثر ممن تلعب الأرض والسواحل، والمياه، والغابات، والأمطار، والتور، في كُتبه، دوراً لا يقل حيويةً عن دور الرجال والنساء.

إنّ الكاتب «الجغرافي» ليس غير زميٍّ، أو لا يأبه بالزمن. وإنما الزمنية التي يتموقع فيها ليست مثل زمنية المؤرخ. إنّ الزمن التاريخي هو تنال، لا يقبل الرجوع إلى الوراء، لأحداث غير متوقعة وتكاد تكون دائماً كارثية، حتى إنّ أكثرها اعتيادية هي الحرب، الشرّ المطلق. أما الزمن الجغرافي بالمقابل، فيندرج ضمن دورة الفصول المنتظمة. صحيح أنّ الزمن الطقس، قد يجزّ أياً نزويةً وغير متوقعة. لكن حتى المطر، والعاصفة، والضحو، تخضع في المجل إلى نظام الفصول الأربعة التي تخلع عليها ألوانها التقليدية، الوردية للزريع، والأخضر للضيف، والذهبي للخريف، والأبيض للشتاء.

هل ينبغي أن ندفع بالتحليل أبعد، فنجرؤ على أن نقول إنّ الإلهام «الجغرافي» هو في الأغلب متفائل، مادّته حبّ أرض الوطن (مسقط الرأس)، في صيغته المُقيمة؛ وحماسة الاكتشاف، في صيغته الرخالة؟ في حين تستمدّ الرواية التاريخية ألوانها القائمة من شرّ رجال السلطة وشراساتهم.

إنّ هذه المعانيات العامة قد تضيء لنا عدداً من الأعمال الأدبية، بل أكثر من ذلك، قد تسمح لنا بأن نعقد معارضاتٍ مثمرة. هكذا نرى كيف

(1) بواربيه، Poirier، تعني الكفتري بالفرنسية، لهذا يلمح إلى اسمه «الفاكهاتي».

أنّ الكاتبين الألمانيّين اللّذين تجاّيلا، توماس مان (1875-1955)، وهرمان هيسه (1877-1962)، قد يتقاربان ويتعارضان بالطريقة نفسها التي يتقارب بها ويتعارض التاريخ والجغرافيا. إنّ الزّمان - الخطّي، المدمّر، الذي تمفصله الأحداث الكارثيّة- يهيكلُ متن توماس مان بأكمله، بدءًا من «آل بودنبروك» -وهي روايةٌ تحكي وقائع تفكُّك عائلةٍ من لوبيك-، وصولًا إلى دكتور فاوستوس الذي هو نتيجة دوامة حرب 1933-1945. حتّى الزّمن البيولوجيّ عند توماس مان، مدمرٌ، إذ إنّ حياة بطله أدريان ليفركوهن يصاحبها ويضبط إيقاعها، ويُضجّها، مرض الزّهري، من فترة الحضانة إلى ظهور الأعراض. المرض الذي يبدأ بشخْذ ملكاته الطّبيعيّة حتّى يرفعها إلى أعلى مستوًى، وينتهي به إلى الجنون. يصعب أن نخلع على الزّمن دلالةً أكثر مأساوية من هذه. الفنّ الذي تتجلّى فيه عبقرية أدريان هو الموسيقى، تحديدًا موسيقى الاثني عشرة نغمة، وهي الموسيقى التي تعلّم توماس مان مبادئها على يد جاره في المنفى بكاليفورنيا، تيودور أدورنو، وهي موسيقى مجرّدة، وهزيلة.

أمّا عن علاقات توماس مان بالأماكن التي يعيش فيها، فإنّها دائمًا علاقاتٌ عرضيّة، أعني أنّها تُفليها عواملٌ خارجيّةٌ عن الأماكن نفسها، كالفرص العائليّة أو التقلّبات التاريخيّة. فهو لم يختر ميونيخ، وكاليفورنيا، وأخيرًا كيلشبرغ على ضفاف زيوريخ إلّا مدفوعًا بأحداث، ومن غير أيّ اعتباراتٍ لروح تلك الأماكن.

بالمقابل، بعض الكُتّاب، يبدو أنّهم يتبعون ذاك الرّوخ، ويصغون إليه، لا بل يمكن أن نقول إنّهم يتشكّمونه، لكي يعثروا سنّة تلو سنّة على الطقس الذي يناسبكم أكثر. وفي هذا الإطار نُعدّ جولاث فريدريتش نيتشه بإيطاليا ثمّ سويسرا نموذجيّة. إذ كان يبحث لاهنًا عن الهواء الذي يناسب على نحو أفضل جسمه ونفسه. حتّى الأطعمة المحليّة كان يُعبرها بالغ اهتمام. وكذلك الشّأن بالنّسبة إلى هرمان هيسه الذي لم يكفّ عن البحث عن أفضل أرضٍ ليغرس فيها جذوره. بالنّسبة إلى أمثال هؤلاء الكُتّاب، ليس الشّعر استجابةً إلى نزوعٍ للترحال. إنّما هم على العكس من ذلك، مقيمون يتقصّون مكانًا يغرسون فيه جذورهم بصفةٍ نهائيّة. غير أنّ التسكّع يمكن أن يستمرّ طيلة الحياة، ما دام المكان المنشود لا يوجد في أيّ مكان -وهذه هي الترجمة الاشتقاقية لكلمة يوتوبيا UTOPIE- وكذلك على ما يبدو كان مصير فريدريتش نيتشه. أمّا هرمان هيسه فقد كتب آخر

أعماله العظمى «لعبة الكرات الزجاجية» في بليد متخيل، هو النموذج
الفعلي للبناء اليوتوبي.

قبس:

«لقد رسم الربّ حدود الجغرافيا، لكنّ الشيطان هو من كتب التاريخ
بحروف من دم».

أونجيلوس شوازوليه

الفقرى والقشري

في مواجهة الاعتداءات الخارجية، يظل الكائن الحي مخبئاً بين الخفة التي تسهل الهروب والإفلات- أو الأمان الذي تضمنه قشرة أو درع يوفر له -ومن جهة أخرى يفرض عليه- الشكون.

إن الحيوانات التي تُجمَع تحت شعبية مفصليات الأرجل، -مثل القشريات- قد اختارت الحل الثاني. أعضاؤها الرخوة اللينة، مُحَصَّنة داخل قوِّعاب من مادة الكايتين، تُوفِّر لها حماية فعالة. لكن هذه الحماية تعزلها عن البقية، وتُفقِّر من تواصلها مع العالم الخارجي. على التقيض من ذلك فإن الفقريات -الأسماك، الطيور، البرمائيات، الزواحف، الثدييات- تعرض أعضائها، بارزة، على امتداد هيكل خفي. عند القشريات يكون الصلب بزاناً، والرخو جوانياً. وعند الفقريات يكون الصلب جوانياً، والرخو بزاناً. وينتج عن ذلك بالنسبة إلى الفقريات هشاشة كان يمكنها أن تكون قاتلة، وتؤدي إلى انقراضها، لكنها على التقيض من المتوقع بدت عند الفقري الأضعف -نقص الإنسان- مكسباً رائعاً فيما يخص التكيف مع وسطه، ثم فيما يخص استغلال الموارد. إن الهشاشة الأصلية في الإنسان -الذي ليس له حتى ما يحمي جسده، من أوبار وأرباش وأصداف ونحوها- قد أفادته غابة الإفادة.

إن الثنائية السابقة نفسها تتجلى في تاريخ الأسلحة والحروب. إذ يُضطرُّ المحاربون إلى الاختيار بين الذروع والثروس -التي تحمي لكن تُثقل- وبين الخفة التي تعوزها الحماية. مرتين أثناء حرب المئة عام، في كريسبي (1346) وأزينكورت (1415)، هُزم الفرسان الفرنسيون المتحصنون بثروسهم، وشحقوا على يد الرماة الإنجليز، وهم جيش مشاة خفيف. أما حرب 14-18 فتقدم لنا مثلاً مضاداً. كل الهجومات التي شنها مشاة بلا حماية، انتهت إلى فشل دموي. ضد أسلحة الدفاع الأوتوماتيكية، وحدها دبابات الهجوم الثقيلة تستطیع أن تقوم بعمليات اختراق، مثلما يُرينا هجوم الألمان في مايو-يونيو 1940.

وعلى مستوى العقل، يمكن أن نقابل بين حيوية وانفتاح الشكوكيين، وبين الحصانة المعيقة التي يتحصن بها الفكر الوثوقي. فتخت دزع قناعاته،

ينعم المؤمن براحة عقلية يعتزها مكافأته العادلة على حسن تفكيره. لكن ضمن راحته، يخض الآخرين بنصيب كبير من العنى والضمم. ومع ذلك يحدث أن يبدي المؤمن ضرباً من الحسد تجاه المتشكك، وتلك مثلاً حال فرانسوا موريك الذي كان مفتوناً بمرونة وطراوة فكر أندريه جيد.

قبس:

«لا سبيل إلى محاكاة أندريه جيد! بأي مكر كان يستطيع دائماً أن يتخلص من خصومه المدججين بالأسلحة! يطيح بهم سريعاً، واحداً تلو واحد، فينهارون وسط أنقاض دروعهم الموراوية⁽¹⁾، وتروسهم التوماوية⁽²⁾. أما هو فيمضي معتمراً قبة مفيستوفيلس⁽³⁾ (لكن أليس هو بالأحرى فاوست مرتدياً قناع الشيطان؟) عابراً فوق جثثهم، راکضاً إلى ملذاته أو قراءاته».

مذكرات حوائية- فرانسوا موريك.

(1) نسبة إلى شارل مورا (1868-1952)، الأديب والفكر والسياسي القومي الفرنسي.

(2) نسبة إلى القديس توما الأكويني (1225-1274).

(3) اسم الشيطان في حكاية فاوست.

الوسط والوراثة

إن الكائن الحي هو صيغة وراثية ما، ملقًى بها في وسطٍ معيّن، لمدّة محدّدة هي أمّد حياة الكائن. والصيغة الوراثية هي نتيجةً يَناصِبُ هائلةً شكّلها هرمُ الأسلاف الذين اختُصَّ كُلُّ منهم بصيغةٍ وراثية. ويرتفع عدد الأسلاف وفق متواليّة هندسيّة، إذ يتضاعف مع كلّ جيلٍ جديد. إن عُذْتُ عشرة أجيالٍ إلى الخلف، فإنّي أُعَدُّ أصلاً 2048 سلَفًا. على أنّ الوراثة تخضع لقانون التّأسل atavisme، ومعناه أنّ الحيّ لا يرث صفات أمّه وأبيه فقط، وإنّما مجموع خصائص أسلافه. وبالتالي فقد تكون هذه الشّمة الفيسيولوجية أو السيّكولوجية موروثّة عن سلفٍ عاش قرونًا من قبل. بعض الشّمات تمتاز بالثّبات أكثر من غيرها، وتميل الوراثة إلى كبتها، جيلاً بعد جيلٍ. وتسمّى هذه الشّمات، بالشّمات المهيمنة. بينما تُسمّى الأخرى سماتٍ متنحيّة. وعلى سبيل المثال فإنّ أبوين أحدهما عيناه سوداوان والثاني عيناه زرقاوان، سيورثان أبناءهما بنسبة أكبر العيون السّوداء. غير أنّ العيون الزرقاء وإن تنحّت، إلّا أنّها تظلّ كامنة، فتظهر لدى هذا الحفيد أو ذاك، وفق قانون التّأسل.

كذلك يشكّل الوسط الكائن الحيّ، إذ يفرض عليه التّكثيف الذي يكون ضروريًا بدرجةٍ أو بأخرى، ويرتفع أحيانًا إلى درجةٍ يصير معها لا غنى عنه. وإنّ الطابع اللاّ-وراثي الذي يطبع الشّمات المكتسبة، يجعل تطوّر البشريّة في هذا الاتّجاه سديّ. فمع أنّ كلّ الناس يتعلّمون الكلام، ومعظمهم يتعلّم القراءة، إلّا أنّ لا أحد يُولَدُ مكتسبًا القدرة على الكلام أو القراءة. تسمح النّظرية الدّاروينيّة بتفسير تطوّر النّوع، على الرّغم من الطابع اللاّ-وراثي للشّمات المكتسبة. إذ تفترض أنّ سماتٍ وراثيّة تظهر صدفةً تبعًا للظّفات. وتكون هذه الشّمات بالنسبة إلى حاملها عاملٍ إعاقيّ أو أفضليّ، في عمليّة البقاء والتكاثر، أي أنّها تكون سماتٍ إيجابية أو سلبية.

إنّ التّوائم الحقيقتيّين (أي من يُشَمّون بمتماثلي الألائل، الذين خرجوا من بويضةٍ واحدة) يمنحون حقلاً مهمًّا لدراسة جانب الوراثة، وكذلك جانب الوسط عند الفرد. ذاك أنّه ما دامت وراثتهم واحدةً، فيمكننا أن نزعّم بأنّ كلّ اختلافٍ يظهر بينهما مرده إلى الوسط. لو أنّ الأمر كان على هذا النحو، لكان الشّرح الإنسانيّ مزرّيًا، ما دام نصيب الحرّيّة سينخفض

إلى صفر.

والحالُ أنَّ ملاحظة التوائم الحقيقيين على المدى البعيد تفرض خلاصةً مختلفةً. إذ ما ينفكَّ التَّوأمينَ الحقيقيان يتمايزان ويختلفان، بعضهما عن بعضٍ، على امتداد السنوات، مع أنَّهما يظلَّان معًا، ويخضعان للوسط نفسه. وهذا يؤكِّد أنَّه، فضلًا عن الوسط والوراثة، يتدخَّل عاملٌ ثالث في تشكيل الشخصية، وينبغي أن نسميَ هذا العامل الثالث، حرية الاختيار، أو ببساطة: الحرية. بل يبدو أنَّ التوأمين اللذين يعيشان معًا، يتساندان، ويتداعمان، في سبيل أن يتميَّز كلُّ منهما عن الآخر. وبالتالي ينتهيان إلى أن يكونا مختلفين، بعضهما عن بعضٍ، بأشدَّ مما كانا ليختلفا لو أنَّهما كانا يعيشان في وسطين مختلفين.

قبس:

«كلُّ الأجسام تخلِّقها أمهاتٌ معيَّنة، بذورٌ معيَّنة، وبينما تكبرُ تصادفُ الأجسام جواهرها الأولى».

طبيعة الأشياء - لوكريتيوس

المتعة والفرح

بحسب الكتاب المقدس، فقد خلق الربّ الإنسان على صورته. ولا نعرف عن الربّ الكثير، اللهم إلا أنه الخالق. وما دام الإنسان على صورته فإنّ لديه ميلاً طبيعياً للخلق والإبداع. أن تكون إنساناً، معناه أن تُبدع، والحياة الخالية من الإبداع، حياة لا تستحق أن تُعاش، لأنّها تنقصها تلك الشرارة الإلهية التي تجعلها حياة إنسانية.

لكن عن أيّ إبداع نتحدّث؟ ثمة آلاف الطرق للإبداع، من أعطيها إلى أكثرها تواضعاً. يستطيع المرء أن يدهن غرفته، أو يغرس زهرة، أو يرسم رسماً، أو يؤلف سيمفونية، أو حتى يؤسس أمة. كما يستطيع أن ينجب، ويربّي طفلاً، ولعلّ هذا أجمل أشكال الإبداع، وأخطرهما في آن.

على أن الشعور الذي يصاحب كلّ إبداع هو الفرح، وهو ليس إلّا الجانب الوجدانيّ من الفعل الإبداعيّ. كلّ المكافآت الأخرى لعمل المبدع -المال، التشريف- هي خارجيّة وعرضيّة. وحده الفرح جوهرىّ في فعل الإبداع. وذلك ما تعنيه العبارة التي تنهي كلّ يوم من أيّام الخلق في سفر التكوين: «ورأى الربّ أن ذلك جيّد».

أما المتعة فشيء آخر، إن كان الفرح يكلّل الإبداع، فإنّ المتعة تصاحب الاستهلاك، أي تصاحب شكلاً من أشكال الإفناء. إنّ الحلوانيّ الذي يبتكر وصفة حلوى وينجزها، يشعر بالفرح. أما أنا إن كنت جائعاً، وأكلت الحلوى، فإنّني أشعر بالمتعة. لكن في متعتي تختفي الحلوى...

وذلك هو السبب في أنّ الأخلاقيّين لا ينظرون نظرة حسنة إلى المتعة. إنّ المتعة، في أفضل الأحوال، حيلة من الطبيعة تضمن بها بقاء الحيوان، مثلما أنّ وظيفة الألم هي دفعه إلى تجنّب الاعتداءات المدقمة. لكن الإنسان قد يشدّ بسهولة عن القاعدة، ويصاحب العادات الفاتلة، مثل إدمان الكحول أو المخدرات. وللأسف فإنّ خشية المتعة -التي تلاحظ عند بعض الطوائف الصوفيّة- تشبه كثيراً كراهية للحياة، وتؤدي إلى أفعال وسلوكيات هي أيضاً انتحارية (الإفراط في التّشكك والجوع... إلخ).

على أنّ ثمة ميداناً يختلط فيه الفرح بالمتعة، اختلاطاً لا انفصام له، ألا وهو ميدان الجنس، وهذا ما يجعل الجنس لا يُقارن بغيره. ذاك أنّ الرغبة

الجنسية جوع للآخر، وتكاد تُشبه في جوانب عديدة دافعا كانيباليا⁽¹⁾. إن الشهوة العنيفة إلى جسد الغير، ورائحته، والأمزجة التي تفيض منه هو بالتأكيد مظهر من مظاهر أكل لحوم البشر. وحين يَظَلُّ الجنس عند هذا المستوى، فإنه لا يستبعد أن ينقلب إلى سادية. غير أن هذا الدافع التدميري هو في الآن نفسه فغلّ خلاق، وتزدهر المتعة الجنسية في بناء حياة مشتركة. ذاك أن في التقاء شخصين يتحاذيان تدشينًا لحياة جديدة، حياة غير متوقعة، وبالتأكيد أغنى من مجرد عملية جمع لمزايهما المتبادلة.

قيس:

«إن من هو على يقين، على يقين مطلق، من أنه قد أبدع عملًا خالداً ودائماً، لن يأتيه إلى المديح، إذ يشعر أنه فوق المجد، لأنه مبدع، ولأنه يدرك ذلك، ولأن الفرح الذي يشعر به هو فرح إلهي».

هنري برغسون

(1) من كانيبال، أي أكل لحوم البشر.

أبولون وديونيزوس

إن أبولون في الميثولوجيا اليونانية هو إله الشَّعر، والطب، والعمار، ثم بخاصة هو إله النهار والشمس.

أما ديونيزوس -المعادل اليوناني لباخوس عند اللاتين- فيتخذ من الخمر رمزًا، ويرأس الحفلات الزينية الصاخبة، الباخوسيات.

كان علينا أن ننتظر نيتشه ومؤلفه «ميلاد التراجيديا» (1871) كي يصير هذان الوجهان قُطبين لضربين متعارضين من الأمزجة البشرية، والاستلهامات الفنية.

إن أبولون، بحسب نيتشه، هو بالفعل إله الشَّعر، لكن أي شعر؟ شعر هوميروس المأهول بالآلهة والأبطال. ويرأس كذلك فن التماثيل، لكن الميدان الذي ينسبده بحق هو العمار، فن التوازن والتماثل. حق إن الشمس نفسها يهبط منها التور عموديًا. إله إله سمب الرأس الساكن الأبدى.

لكن ضد أبولون يتسلل خيط شك. أهو متأكد حقًا من أنه موجود؟ ألا يتعلّق الأمر بحلم، لا شك في عذوبته، لكنّه غير حقيقي؟ إتنا نعثر بسهولة في التاريخ على أمثال هذا الوجود اللتبس، تحديدًا عند بعض الحكّام الذين يضاف إلى أسمائهم لقب «الأكبر/الأعظم»، أمثال الإسكندر الثالث المقدوني، وفريدريتش الثاني البروسي. كان لويس الرابع عشر يسقي نفسه الملك - الشمس، ولم يدع ملك غيرة، بمثل هذه البراعة، قرابته إلى أبولون. غير أنّ السياسة وتدبير الحياة اليومية تفرض تقلباتها وتنازلاتها. أبولون يسود. لكنّ السيادة وحدها لا تكفي، ينبغي أيضًا أن نحكم، والحكم لا يتم بالبراءة ولا بالهدوء.

وهنا يفتحم المشهد ديونيزوس. هذا الإله الشَّيرش يعرف الوجود، ويُقبل عليه بلا تحفّظ، حتّى مظاهره الأشد اضطرابًا. إله يمثل الخصوبة، ولا شيء يُبذع بلا ثمالة، بلا ليل، بلا دنس. ولأنّه مسؤول عن عبادة الحياة، فإنّه يضطلع أيضًا بالعنف، والمرض، والموت، وكلّها لا تنفصل عن الحياة بحال. فلسفته تشاؤم جذل. ويتخذ رمزًا التبيذ، ولكن ذقيقين: التبيذ الأحمر.

الفن الديونيزوسي بامتياز هو الموسيقى، لأنّها قائمة على المدة، والحركة،

والتغيير. ولأنها تستطيع أن تفتن حشودًا بأكملها، فتصهرها في روح واحد. بينما يفخر البطل الأبولوني بوحده واستقلاله.

أهدى فريدرتش نيتشه كتابه «ميلاد التراجيديا» إلى ريتشارد فاغنر. إذ كان يبدو له أن [موسيقى] فاغنر تمثل عودةً لديونيزوس، بعد عصورٍ ساد فيها فردوس الكلاسيكية والرومانسية، فردوس مهيب، لكنه باردٌ وغير حقيقي. إنَّ عبقرية فاغنر حسب نيتشه تتمثل في الوحدة التي أقامها بين البناء الأبولوني والتشاؤم الديونيزوسي الدينامي. لاحقًا سيخاض نيتشه موسيقى فاغنر، بعدما وقف على الاستلهام المسيحي الذي يحرك عمله الأوبرالي Parsifal. ومنذ ذاك صار الموسيقى النموذج عند نيتشه هو جورج بيزيه.

قبس:

«ينبغي أن تحمل في داخلك العماء الكوني، كي تلدَ نجمةً راقصةً».

نيتشه

الخوف والقلق

«الخوف من الذرّكي هو بداية الحكمة». لا ريب في ذلك، لكنّ هذا المثلّ المبجل يُلْمِخ أيضًا إلى الاحتقار الذي يستحقّه الإنسان دائم الخوف.

إنّ من لا يُخسِنُ التصرّف إلّا تحت تهديد العقاب -فإنّ اختقَى العقاب كان قادرًا على ارتكاب كلّ الشرور- هو نذلٌ يزيد الجبن على كلّ الرذائل.

إنّ الخوف قد يُسبِّبه حضور إنسان، أو حيوان، أو عدوّ. وهو إحساس مُخزٍ لأنّ فيه إرهابات الهزيمة. إنّ الرّجل المتخوّف، قد خسر أصلًا المعركة، وخسرها بسبب نفسه وحده. إنّه عبدٌ للأسياد والخصوم المحيطين به. وأحيانًا يتمّ تصوّره يتبوّل أو يتبرّز في ملابسه من الخوف.

في قصة شهيرة -الخوف- يُقيم غي دو موباسان قنطرةً بين الخوف والقلق. ولنذكّر بأنّ موباسان كان ينتمي إلى عصرٍ سادّث فيه النزعة العلمويّة التي كانت تدفع إلى الاعتقاد بأنّ الظواهر الغامضة -وهي ثمرة الجهل- ستختفي سنةً بعد سنة، أمام أنوار العلم. كلّ شيء يمكن تفسيره بالعلم، ووحدها الخرافة ما تزال تستطيع أن تحيطنا بظلالها. على أنّ موباسان يعثر على منطقةٍ في ما وراء الخوف، في اللاوعيّ الشحيق. كتب: «إنّا لا نشعر حقًا برجفة النفس المخيفة، التي تسمّى الرعب، إلّا حين يختلط بالخوف شيءٌ من رعب خرافات القرون الخوالي». ثقة إذن خوف متأسل⁽¹⁾؛ خوفٌ يضرب بجذوره عميقًا في ماضي الأسلاف الراقد في قلوبنا، والنتيجة أنّ كلّ البشريّة القديمة ترتجف معنا أمام الغامض.

ليس للقلق موضوعٌ محدّد. ففي حين ينتج الخوف عن حضورٍ عدائيٍّ، فإنّ ما يسبب القلق هو غياب. وإنّ أشدّ أشكال القلق طفوليّةٌ هو ذاك الذي تُسبِّبه العتمة. إنّ الظلام مرعبٌ بذاته؛ وليس بسبب الوحوش التي تُسكّنه. ثمّ هناك الدوّار، الذي يُسبِّبه الفراغ؛ وليس الخوف من سقوطٍ خطير. «إنّ الصّفت الأبدئيّ لهذه الفضاءات اللامتناهية برعبي»، هذه العبارة الشهيرة لباسكال تعيّن ثلاثة مصادر للقلق: الضمّت، واللاتناهي، والأبدية. الطفل الذي يمشي في الظلام يُغْثي أغنيّةً ليطمئنّ نفسه. ويروي جون كوكنو أنّه إذ كان يلجأ إلى هذه الحيلة، فقد انتهى به اللطاف إلى أن

(1) أنظر شرح التأسل في فصل «الورانة والوسط».

صار يرتعب من كلمات أغنيته المخترعة.

إنَّ القلق يُبدي للإنسان وحدته، وبالتالي يُبدي له حرّيته وكرامته الإنسانية. إنّه ثمرة التفكير والثقافة. كان بيير لوتي يصرخ متهكّماً: «لنعلن الحرب على المدرّسات والمدرّسين المتعالمين، وعلى كلّ هذه الكتب التي توسّع مدى القلق الإنساني. ولنغذّ إلى السلام الشعبد الذي كانت تنعم به جدّائنا». إذا كانت الحضارة شرنقةً تحميّنا وتطمئننا، فإنّ الثقافة نافذةٌ مقلّقةٌ مشرّعةٌ على اللانهائي.

بالنسبة إلى مارتن هايدغر وجون بول سارتر، القلق انكشافُ العدم - مثلما أنّ الغثبان يعلن عن ظهور الكائن. ويرى الصوفيون في القلق⁽¹⁾ الباب الضيق الذي ينبغي اجتيازه لبلوغ الرحابة الإلهية. كتب يعقوب بوهمه: «بالقلق، وعبر تجاوز القلق، تخرج الحياة الأبدية من العدم». وكتب جورج برنانوس: «لا دواء للخوف، إلا أن تسلّم نفسك، بلا قيد أو شرط، إلى إرادة الرب».

(1) الكلمة المتداولة في معجم الصوفية هي الحيرة.

الازدراء والاحتفاء

قال كلود مونييه: «لم أر قط شيئاً قبيحاً». إن هذه النظرة الحازمة في تفاؤلها، هي نظرة تشترك فيها كل المدرسة الانطباعية التي ترى أن العالم ليس إلا تمثيلاً سحرياً من الألوان. وزدًا على هذه الجماليات القرخة، سعت المدرسة التعبيرية منذ بداية القرن إلى أن تنتهج منهجاً معاكشاً، فبحنت عن الصدمة الانفعالية التي قد يسببها وجهٌ مقطبٌ أو مشهدٌ مأساويٌّ (مثلاً، لوحة الصرخة لإدوارد مونش 1893)، أو ببساطة عبر تصوير القبح (مثال: سوتين، وبيكن، وبازليتس).

عرف الأدب كذلك تبايزن ممائلين، نقصد تياراً للاحتفاء، وآخر للازدراء. من البديهي أن يتغنى المرء بجمال العالم، وعظمة الأبطال، وخسب الضحايا، وإن لم يكن من اليسير أن تُصنع منها أعمالٌ أصيلةٌ وعظيمةٌ. وقد برع في هذا الميدان عددٌ من الشعراء من أمثال خوسيه ماري دي هيريديا، ولسلي، وسان جون بيرس (حتى أن لسان جون بيرس ديوانٌ عنوائه مدائح) موضوعات تناسب بديهيًا الشعر. إن الشعر في المحصلة أميل إلى التوافق مع الاحتفاء، منه مع الازدراء.

بالمقابل بعض الأعمال النثرية لا تستمد قوتها المذهلة إلا من حيث هي صرخة للازدراء، وهذا حال مذكرات سان سيمون، وبحث بروس، وسفر لوي فردينان سيلين. في المجتمعات الضاجة بالشخصيات، لا تعدم أي شخصية ملمحاً من الشناعة في هذا الجانب أو ذاك. وعلى خلاف ذلك، نتنفس في «مذكرات من وراء القبر» لشتاوبريان، أو «البؤساء» لفكتور هوجو، جوًّا من العظمة القائمة التي ترتفع وتتكاثر حتى يحتقن لها القلب. نلاحظ إذن أن السوداوية لا علاقة لها بالأمر، وأنه يمكن أن يكون ثمة ازدراءٌ ورفعةٌ في الفظاعة، كما في الجمال.

لكن ينبغي، مع ذلك، التعامل بحذرٍ مع هذا النوع من التمييز، لا كما نتعامل مع مفتاحٍ علبٍ صالحٍ لفتح أي شيء. فبعض الأعمال ثقاومٌ، ولا تكسب أي شيءٍ منه؛ كحال «الكوميديا الإنسانية» لبالزاك، أو Les Rougon-Macquart لزولا. بينما تنقسم أعمالٌ أخرى طبيعياً إلى كتلتين اثنتين، بحسب الفئتين اللتين حددناهما. وهذا حال كتابة فلوير في غواية

القديس سان أونطوان، وسلامبو، وسان جوليان أوسبيتالييه، من جهة، ومادام بوفاري والتربية العاطفية وبوفار وبيكوشيه من جهة أخرى. في جهة كل شيء كبير، وفي الجهة الثانية كل شيء سخي. ونرى كذلك أنه إن كانت الفكاهة تتسبب الازدراء، فإنها لا تغيب بالطلق عن الاحتفاء. إنما فقط تتخذ بُغْدًا إضافيًا.

قبس:

«لأن المهزج، ضئيل، وبشغ، ولا يعرف الحشمة، فإنه يرى من الأشياء أكثر مما يراه سادة البلاط الكبار وستداته الجميلات». ابن الخديدة⁽¹⁾.

(1) من الشخصيات التي اخترعها المؤلف، وتحضر في أعمال أخرى له.

الذاكرة والعادة

إن الماضي *Le passé*، بما فيه البعيد جدًا، لم ثوابه المنية *trépassé*. إن هذا اللعب اللغوي القائم على الجناس بين *passé* (ماضي)، و *trépassé* (مات/هلك)، هو من الأمثلة التي كان روني لوسين يُزَيِّن بها دروس الفلسفة التي كان يُلقيها في جامعة السوربون. أجل إن الماضي حاضرٌ بمعنى ما، لكن حضوره يتخذ أشكالاً عديدة. ثقة التاريخ الدؤن في الكتب. والأشياء المحفوظة في المتاحف. والضروح القائمة في المدن. وكلّ مقاطعة تملك ضريح أمواتها، حيث تدوّن أسماء الشهداء. تلك ذاكرةٌ جماعيةٌ، وهي جزء من التعليم المدرسي.

لكن ثقة أيضًا الذاكرة الفردية، إذ لكلّ منا ماضيه، ماضي يتجسّد في متحفٍ شخصيٍّ يضمّ رسائل وصورًا وأشياء للذكرى. والذاكرتان معًا (الجماعية والفردية) تساهمان في اندماجهما وتوازنا في الحياة. إن الذين انزعوا من جذورهم يعانون من الطفو في بلاي ماضيها غريب عنهم. أما المصابون بالأمنزيا (النسيان المرضي) فإنّ نظرهم الجديدة كليًا إلى العالم كلّ يوم، هي شيء لا يمكن أن يتصوره الناس الذين يملكون ذاكراتٍ طبيعية.

إن الماضي الذي تشكّله سنواتنا الأولى -ذاك الذي كان بودلير يسمّيه «جنة الغراميات الطفولية الخضراء»- يمكن أن يتسبّب لنا في حنينٍ موجه ورغبة حارقة في أن نستعيد عيش تلك الأزمنة البرينة. وهذا هو المعنى العام الذي يتّخذُه عمل بروست، «بحثًا عن الزّمن المفقود»، الذي يُعتبر بحقّ حفريات شخصية. يتوسّل بروست برافعةٍ قويّة: الذكرى الوجدانية التي تنبثق بمناسبة إحساسٍ صغير -مذاق حلوى مادلين مغموسة في كأس شاي، على سبيل المثال-، وعبرها يجعلنا نعيش حقبة ماضية، بكلّ حيويّتها الساحقة.

يرى برغسون أنّ نشاط الذاكرة هذا، هو من خصائص العقل. غير أنّ الماضي قد يتسجّل أيضًا في الجسد الذي لا يُحفظ منه إلّا العناصر القيادية والملفيدة. إن دور الدماغ هو تحديدًا بلورة الماضي خدمةً لحاجات الحياة الحاضرة. إنّه لا يحفظ إلّا الأفعال المكتسبة، بعد أن يمحو تواريخ اكتسابها والسياقات التي تمّ فيها اكتسابها. هكذا، عندما ألعب التنس، أستغلّ كلّ

دروس التنس التي تعلمتها، لكنني لا أستذكر كل ما في ذهني بشكل متفرد ومعزول. وعملية الحفظ هذه تُسمى العادة، ولولاها لما أمكننا الكلام أو المشي، بلّة القراءة أو الكتابة. على أن هذه الأنشطة تظل أنشطة جسيمة وتهتم اندماج شخصنا في العالم الملموس. وأداة هذا الاندماج هي الدماغ الذي يعمل على عصر الماضي المتراكم كله، كيلا يستخرج منه إلا ما يفيد في الوضعية الزاهنة. أما أحلام التائم فإنها بالمقابل، تبدو مثل انفلات لمصفاة الدماغ، يسمح بأن تغزو الوعي ذكريات لا فائدة منها.

من النظرة السابفة يخلص برغسون إلى احتمالية خلود العقل. ذاك أنه باعتبار الدماغ مجرد عضو محدود وعملي، فإن دمازة لا يستلزم بالضرورة نهاية عقلنا.

قبس:

«مركبي الجميل، أنت يا ذاكرتي

هل أبحرنا بما يكفي

في ماء لا يشرب

وهل جُلنا بما يكفي

من عذوبة الفجر إلى حزن المغرب!«.

غيوم أبولينير.

الكلام والكتابة

إن الإنسان الذي يكتب هو متوحد يخاطب متوحدًا، سواء كان يحزر رسالة حب أو يؤلف رواية مغامرات. بالمقابل فإن الإنسان الذي ينكلم، يحتاج مستمعا، لأن كلام المتوحد هو كلام مجنون. يطلب الخطيب السياسي جمهورًا حماسيًا، والواعظ الديني جماعة أتباع، والحكّاء لمة قروية حول مدفأة، والمصلي أذن الرب الخفية.

يقطع الكلام فضاء وجيزًا، لكنه ينمحي من فوره، أما الكتابة فتسافر عبر الزمان والمكان. [ومع ذلك] الكلام حيٌّ والكتابة ميتة. لا تستطيع الكتابة أن تستغي عن الكلام إن أرادت أن تحيا. في العصور القديمة لم تكن القراءة تنم إلا بصوت عالٍ، بحيث إن رجلًا يعاني من انعدام الصوت بسبب نزلة برد، لن يكون بمقدوره أن يفتح كتابًا. كما أن أولى مراحل تعلّم القراءة هو القراءة الجهورية. أما القراءة الصامتة -أو الذهنية، أو الجوانية- فتمثل مرحلة ثانية.

الكلام في المقام الأول. لقد خلق الرب العالم بأن سقاها. تلك كلمة الخلق. أما الكتابة التي ظهرت لاحقًا بالآلاف السنين، فمن الكلام انحدرت، وتطلّ بحاجة إليه لتنعش. إن تاريخ الأدب بأكمله عودة دائمة من طرف الكتابة إلى المنبع الحيّ والمنعش الذي هو الكلام المنطوق. والكاتب العظيم هو من نُصغي إلى صوته، ونتعزف عليه، ما إن نفتح كتابًا من كُتبه. لقد نجح في أن يسبك الكتابة والكلام. وصحيح أن الإفراط في التبعية إلى الكلام يطلّ خطرًا يتهدّد الكتابة. إن الكتابة المفرطة في «الكلام»، توشك أن تتخلّع وتنفكّك، مثل الطريق التي تتشبع بالماء حتى تصير غير سالكة. ولنذكر غرضًا أن فلوبير حين كان يقرأ بصوت عالٍ مسودات عمله المعنّون «فم» gueuloir (الذر من الرسائل)، لم يكن يسعى إلى أن يروي كتابته من ماء الكلام، وإنما إلى أن يحذف من نصّه كلّ ما من شأنه أن يعيق التطق. لأن قليلًا من الأعمال النثرية فقط تستطيع أن تخلق مسافة بينها وبين الكلام، على شاكلة أعمال فلوبير. إن صوت فلوبير نسمعه بالأحرى في مراسلاته، ولهذا يضعها بعضهم في مرتبة أعلى من رواياته.

إن عظات الدعاة الكبار الذين وصلتنا أعمالهم، تثير مشكلةً جديدةً

بالاهتمام: بأي معنى كانت تلك العظام مرتجلة -وذاك ما يفترض أن البلاغة الحقّة تفرضه-، وإن كانت الحال كذلك، ألم يتم تحرير تلك العظام من الذاكرة، بعد مدّة من إلقائها، وبالتالي كُتِبَتْ «برويّة»؟ وهذا السؤال يشمل كذلك بوسوي⁽¹⁾.

قَبَس:

«إنّ كلام البشر يقع في منتصف الطريق بين خَرَسِ الحيوان وصمت الربّ».
لوي لافيل.

(1) جاك بوسويه (1627-1704)، رجل دين وواعظ وكاتب فرنسي.

الموهبة والعبقرية

لا ينبغي أن يعزَّب عن بالينا أنَّ التالنت le talent (الموهبة)، هي في المقام الأول وحدة نقدية إغريقية رفيعة القيمة⁽¹⁾. وتردُّ الإشارة إليها أحياناً في الأمثال الإنجيلية. أن يمتلك المرء موهبة talent، معناه أن يكون لديه الكثير من التالنت talents، وبالتالي أن يكون غنياً. لكن عن أي غنى نتحدَّث؟ إنَّ الإنسان الموهوب فتانٌ. يرسم، أو يؤلف موسيقى، أو يكتب أشعاراً أو روايات. وما يميِّز أعماله هي أنها تلقى قبولاً حسناً عند الجمهور. الموهوب يعرف كيف يُعجِّب الناس. يجني مكاسبه نجاحاً. يُحقِّق به. ويجني الشهرة والأموال. وهنا نستعيد المعنى المباشر لكلمة تالنت (نقود).

على أنَّ هذا التَّجَاح اللَّصيق بالموهبة ليس بخلوٍ من كلِّ خطر. لكي يحوز الصَّلاحية، لا بدُّ لكلِّ عملٍ من أن يخضع لضرورة داخلية، تُفلي عليه شكُّه ونيرته، وينبغي أن تظلَّ هذه الصَّورة مستقلةً عن الخضوع لتوقُّعات الجمهور. ذاك أنَّ الفنان الذي يشتغل بناءً على التَّجَاح التوقُّع، باذلاً جهده في أن يستجيب للتوقُّعات التي يحسب أنَّه قد ميَّزها في المجتمع، هذا الفنان قد يحوز التَّجَاح، لكنَّه لن يُبدع شيئاً ذا شأن. ففي أفضل الأحوال سيكون قد شخَّص وشكَّل الأحلام والتطلُّعات التي تطفو حول جسد الحشد. سيُدنِّد الجميع بأغنيته، ويقرؤون روايته، طيلة موسم. ثم تسقط الأغنية والزَّواية في مهاوي النسيان. لكنَّ هذا المؤلِّف لا يطلب أكثر من ذلك. ليس ما هو سريع الزَّوال بالصَّورة محتقراً. بعض التَّحاثين بنحتون جليد الشَّتاء أو يشكِّلون هينات من رمال البحر. ما المانع؟

إنَّ الموهوب بالتالي يترصَّده خطرُ العمل بتوجيه وإملاءٍ من الحشد. وقد تجد الأجيال اللاحقة، ما يثير اهتمامها، أو حتَّى ما يجذبها، في الصَّورة التي يرسمها هذا المؤلِّف عن ذاك الحشد. وهذا حالُّ أغنيات بيرانجيه أو مسرحيات جورج فيدو.

على خلاف ذلك، يبدع العبقريُّ من دون أن يُعير الجمهور أيَّ اهتمام. وفي الغالب الأعم، يسبح ضدَّ التيار. وبالعوموم لن تحظى أعماله بقبولٍ حسن، فإن حظيت به فإنَّما لسلطانها وليس لجاذبيتها. المستقبل

(1) تالنت أو طالنت.

للعبقريّ، لكنّ الحاضر يرفُضه، ويقسو في رفضه لدرجة أنّه قد يفقد حياته جرّاء هذا الرّفص. ونستذكر هنا فان غوخ، الذي أساء له عصره غاية الإساءة، ثمّ رَفَعَهُ عصرنا إلى درجة العبادة.

فان غوخ وتيتيان. لقد عاش تيتيان في توافق تامّ مع مجتمعه، يطلبه الأمراء، والباباوات، والأباطرة، وقضى حياة، تكاد تبلغ قرنًا من الزّمن، في مراكمة الأعمال والمال، حتّى حصل منهما قدرًا هائلًا. غير أنّ بعض نقّاد الفنّ ينكرون عليه أيّ أثرٍ للعبقريّة.

هناك العبقريّة وهناك الموهبة. لكن تحت هذين المستويين العاليتين من الإبداع، ينبغي أن نذكر ملكتين أخريّين لهما أيضًا في الإبداع نصيب. ثقة أوّلا المهنة، أو المهارة العمليّة، وهي ملكة ليست بالهينة. إنّها أوّل أبجديّة الفنّ، أي ما يتعلّم في الصّغر، في الورش، على يد معلّم. ثمّ في الخلف، في مرتبة أبعد وراء الملكات الثلاث السّابقة، تقع ملكة أخرى، تحاول محاكاة سابقتها: ملكة الحيلة. إنّ الحيلة قد تنفع صاحبها أحيانًا في أن يخادع المتلقّي، وأن يخفي انعدام كفاءته، وجهلّه وافتقاره للإبداع.

العبقريّة

الموهبة

المهارة العمليّة

الحيلة

ينبغي أن نفتر بأنّ أيّ إنسان -أبّا كان- هو خليط من الملكات الأربع السّابقة. كلّ بنسبة ما.

قبس:

«بالموهبة، نفعل ما نريد. بالعبقريّة نفعل ما نستطيع».

جون أوغيسست أنغر

الجميل والمهيب

إن في الجمال توازنًا، استقرارًا، كمالًا يمنح المتلقي شعورًا بالسعادة والسلام. هكذا يتوّج الفن اللقاء بين أبولو، إله الشمس والجمال، ومنيرفا، إلهة العقل والحكمة. وقد وضع نيتشه لهذا الزوج الهادئ البارد، مقابلًا في كتابه «ميلاد التراجيديا» (1871)، نقصد الإله المشاغب ديونيزوس، إله الفرح، والثمالة والموت. إن هذا القادم الجديد من معبد الآلهة، يجسد مقولة المهيب التي وضّعها كانط مقابلًا للجميل، في كتابه «نقد ملكة الحكم» (1790). وقبله كان جون جاك روسو، وبرناردان دو سان بيير، وشاتوبريان، قد احتفوا بعظمة الجبال والبحر والصحراء، وهي مناظر طبيعية ثلاثة، لم تكن توحى إلى المسافرين والفنّانين إلا بالخوف.

أخذ كانط إذن على عاتقه تحديد وضع فلسفي لهذا الشعور، الذي كان الناس يخبرونه في كل الأزمان، لكنه ما يزال ينتظر من يبلور نظريته. مقابلًا إذن الجميل والمهيب، يلاحظ كانط أنّ مزجًا ترتئه الزهور، هو منظر جميل، بينما عاصفة عنيفة هي شيء مهيب. «البشرة السمراء والعينان السوداوان يتوافقان أكثر مع المهيب؛ بينما العينان الزرقاوان والبشرة الفاتحة تتناسبان أكثر مع الجميل». إذا ما كان الجميل محدودًا ومتناقصًا، فإن المهيب لا محدود ودينامي. إن المهيب يضعنا في حالة مدوّخة من انعدام التوازن، تختلط فيها اللذة بالرعب. الجميل يقدّم جهة الكيف، والمهيب جهة الكم. وأخيرًا، يدعونا الجميل إلى فردوس هائلة لا نتحمل فيها أي التزامات، ولا نخشى عقابًا؛ بينما نحيلنا المهيب إلى مفاهيم لاهوتية وأخلاقية ودينية.

إن هذا التقابل بين الجميل والمهيب هو يجسد النظرة إلى البحر الأبيض المتوسط، التي يقدمها كاتبان معاصران، كانا في سني شبابهما صديقين. بالنسبة إلى بول فاليري، ما يرمز إلى الحضارة المتوسطية هي الشمس الساكنة في سميها:

قبس:

«ذلك السطح الهادئ، حيث تمشي يمامات،
بين أشجار الصنوبر يختلج، بين الأضرحة؛
[و] تمام الظهر بشكل فيه من نيران
البحر، البحر، الدائم التجدد!
يا لها من مكافأة بعد [هنيهة] تفكير
هذه النظرة الممعنة إلى هدوء الآلهة»!

المقبرة البحرية⁽¹⁾

على التقيض من ذلك تقع ذهنية أندري جيد الذي انعتق من المدينة
البروتستانتية حيث كان حبيشا، وكان ينزع إلى شساعة إفريقيا:

«قضيت الليلة الثانية على الجسر. بروق هائلة تنبض في البعيد
باتجاه إفريقيا. إفريقيا! كنت أردد هذا الاسم الغامض، أملأه بالزعب،
بمخاوف فاتنة، بآمال، فيغوص نظري تائها في الليل الدافئ صوب وعد
ضاغط تغلفه البروق».

لو أن البذرة لا تموت.

(1) مفتتح المقبرة البحرية لبول فاليري، والترجمة من كتاب حصة الغريب لكاسم جهاد، بترجمة مترجم هذا العمل، وفي الكتاب المذكور تحليل للقصة ونزجتها العربية.

الثقافة والحضارة

ما أن يُؤلَدَ طفلٌ، حتَّى يُلْفِي نفسه محاظًا بعددٍ من الإدراكات، ثم يُدَرَّبُ على جملةٍ من الأفعال والسلوكيات التي ترتبط بالوسط والحقبة حيث وُلِدَ. فيتعلَّم الأكل، واللَّعب، والعمل... إلخ. على النحو الذي تتمُّ به تلك الأمور في الوسط حيث وُلِدَ، نقصد وسطه الأسريَّ في البداية، ثم وسطه المدرسيَّ. لكن بالطبع تبقى اللُّغة، التي يسمعاها ويتحدَّث بها، هي صاحبة الدور الرَّئيس، إذ هي ما يشكِّل منطقة وحساسيتها.

نسقي الحضارة ذاك المتاع المنقول من جيلٍ إلى جيلٍ. مثلاً: المطر- في بلدٍ محيطيٍّ- هو معطىٌ ماديٌّ لا ينتمي إلى الحضارة. بالمقابل فإنَّ التزوّد بمطريةٍ -أو بالمقابل ازدياء المطرية- هو مسألةٌ متعلّقة بالحضارة. إنَّ البحر والجبل اللذين يراهما طفلٌ كلما غادر بيته، لا يعتبران من معطيات الحضارة. بينما يعتبر كذلك كلٌّ من كنيسة القرية وضريح الشهداء. لا أحد يفلت من هذه القولية التي تجعل كلاً منّا إنساناً حضارياً في الوقت والحين.

على أنَّ الطفل يذهب إلى المدرسة، والمعرفة التي يكتسبها قد تكون لها وظيفتان متعارضتان تماماً. إذ يمكن للمعرفة التي يتلقاها أن تسري، من غير أن تُحدِث أيَّ ضررٍ، في عناصر الحضارة التي تحيط بالطفل، وتعمل على إثرائها. مثلاً قد يتعلَّم الطفل تاريخ الحرب، فيفهم على نحوٍ أفضل ضريح الشهداء المنصوب في قريته. أو قد تفيذه التربية الدينية في قراءة الرموز التي تضمها كنيسته.

غير أنَّ التلميذ القطن، لا يكتفي بالكتب المدرسية التقليدية التي تُفرض عليه، والتي تهدف إلى توسيع معرفته بالحضارة. بل يقرأ كتباً أخرى، ويشاهد أفلاماً، ومسرحياتٍ، ويحتك بآخرين أوسع منه علماً. فيحوز ثقافةً. وهي ثقافةٌ اختارها بنفسه. قد تكون علمية أو سياسية أو فلسفيةً، حسب الخيارات المتوفرة. وبالتالي يبدأ الفقى في اتِّخاذ مسافةٍ من التربية التي لُقِّتها. ينتقدها، يعارضها، ويرفضها جزئياً. ومنذ ذاك تفيض معرفته عن حدود الحضارة، ونهاجها، فتهدمها جزئياً. فيصير ضريح الشهداء موضوعاً لخطاباتٍ مناهضةٍ للحرب. والكنيسة تستحثُّ مواقف مناهضةٍ لرجال الدين.

إنَّ أَوَّلَ دُرُوسِ الثَّقَافَةِ هُوَ أَنَّ الْعَالَمَ وَاسِعٌ، وَالْمَاضِي لَا يُسْتَرَزَّ غَوْزُهُ، وَأَنَّ مِلياراتِ النَّاسِ قَدْ فَكَّرُوا، وَمَا يَزَالُونَ يَفَكِّرُونَ، بِطَرِيقِ مِغَايِرَةٍ لَنَا، وَلِجِيرَانِنَا، وَمَوَاطِنِنَا. الثَّقَافَةُ تُفْضِي إِلَى الْكُونِي، وَتَوَلَّدَ الشُّكُوكِيَّة. إِذْ يَجْتَهِدُ الْإِنْسَانُ الْمُتَّقِفُ فِي تَوْسِيعِ أَفْكَارِهِ وَمَعَانِقَةِ الْبُغْدِ الْكُونِي، فَإِنَّهُ يَتَعَامَلُ مَعَ حَضَارَتِهِ تَعَامُلًا خَاصًّا. فَيَصِلُ إِلَى أَنَّ لَا وَجُودَ إِلَى «ال» حَضَارَةٍ (بِأَلْفِ لَامِ التَّعْرِيفِ)، وَبِإِزَائِهَا الْهَمْجِيَّةُ وَالتَّوَحُّشُ، وَإِنَّمَا ثِقَةُ حَضَارَاتٍ مُتَعَدِّدَةٍ، تَسْتَحَقُّ كُلُّهَا الْاحْتِرَامَ. وَيُذَيِّنُ، عَلَى حَدِّ سَوَاءٍ، مَا فَعَلَهُ الْمُسْتَعْمِرُونَ وَمَا فَعَلَهُ الْمَبْشُرُونَ، إِذْ يَعْتَبِرُهُمَا مَعًا مَنْخَرَطِينَ فِي التَّصْفِيَّاتِ الْعِرْقِيَّةِ.

وَسِرْعَانِ مَا يَصِيرُ يَمْتَلِ فُضِيحَةً فِي نَظَرِ الرَّجُلِ الْمُتَحَضِّرِ. لَذا عَوْدَةُ رِنَانِ إِلَى تَرْيِغِيهِ مِنَ السَّفَرِ، وَقَدْ امْتَلَأَ رَأْشُهُ بِشَقِّ الْمَعَارِفِ الَّتِي رَاكَمَهَا فِي بَارِيسَ، فَقَدْ أَثَارَ رَعْبَ الْخُورِيِّ الطَّيِّبِ الَّذِي أَشْرَفَ عَلَى تَعْلِيمِهِ فِي طُفُولَتِهِ. قَطْعًا، إِنَّ الْمَدِينَةَ الْكَبِيرَةَ قَدْ أَفْسَدَتْهُ. بَارِيسَ، مَمْلَكَةُ الشَّيْطَانِ⁽¹⁾.

يُمْكِنُ أَنْ تَتَصَارَعَ الْحَضَارَاتُ. لَقَدْ تَحَارَبَ الْغَرْبُ الْمَسِيحِي وَالشَّرْقُ الْمُسْلِمُ. لَكِنِّهَا تَتَفَقُّ فِي شَعُورِهَا بِأَنَّ رَجُلَ الثَّقَافَةِ يَمْتَلِ انْحِرَافًا، يَهْدِدُ التَّمَاشُكَ، وَيَنْبَغِي التَّخَلُّصُ مِنْهُ. الْحَلَاجُ، الَّذِي صُلِبَ فِي بَغْدَادِ سَنَةِ 922، وَجِيُورْدَانُو بَرُونُو الَّذِي أُحْرِقَ فِي رُومَا سَنَةِ 1600، كِلَاهُمَا يَمْتَلِ وَجْهَ الثَّقَافَةِ الَّذِي اغْتَالَتَهُ الْحَضَارَةُ.

قَبَسُ:

«الْهَمْجِي، هُوَ فِي الْمَقَامِ الْأَوَّلِ الْإِنْسَانُ الَّذِي يُؤْمِنُ بِالْهَمْجِيَّةِ».

كُلُودَ لِيْفِي سْتَرَاوَسَ.

(1) يَقْصِدُ لِلْمُسْتَشْرِقِ الْفَرَنْسِي إِرْنِسْتِ رِنَانِ، وَبِمُكْنِ الرَّجُوعِ إِلَى سِيرَتِهِ الَّتِي كَتَبَهَا فَرَانْسُوَا مِيلْيِيَرِ:

François Millepierres, La vie d'Ernest Renan, Sage de l'occident, librairie Marcel rivière, Paris.

الرّمز والصّورة

أقول لمخاطبي، حصان. فلا يفهم. أحاول مستعملًا horse، Pferd، caballo. وما يزال لا يفهم. أتناول ورقًا، وأكتب فيها تلك الكلمات. وما يزال لا يفهم. استنفدت الحيلة، فيما يخض الرّموز. أرسم على ورقي حصانًا، وأستعين بفمي في تقليد صهيل الحصان وخَبّه. إذ لم تُفْذني الرّموز فإتني لجأث إلى الصّور - صور مرثية (رسم)، ومسموعة (أصوات) في آن. إنّ الرّمز والصّورة هما أكبر الطرق للتواصل التي يتوشل بها الإنسان عبر الزّمان والمكان.

للهولة الأولى يبدو أنّ الصورة تتفوّق على الرمز بميزة حاسمة، ميزة الكونية. إن رسمت حصانًا، فإتني سأفهم من طرف عددٍ أكبر بكثير من الناس، مقارنةً مع لو أتني قلْتُ أو كتبت كلمة حصان، بلغةٍ من اللّغات. فكان يُفْتَرَض أن يؤدّي هذا الأمر، منذ زمنٍ طويل، إلى انمحاء تامٍّ للرّموز أمام احتياج لا يُقاوم للصّور. وفي هذا الإطار كانت مدرسة عالم الاجتماع الكندي ماكليوهان قد أعلنت نهاية «مجرّة غوتنبرغ».

ولنُشير بدايةً إلى أنّ اثنين من أصل الأديان التوحيدية الثلاثة -اليهودية والإسلام- يرفضان الصّورة، بل ويحرمانها. إنّ الوصيّة الثانية من الوصايا العشر في التوراة، تحرّم التصوير والتمثيل، خوفًا من عبادة الأصنام التي كانت ما تزال شائعةً في ذلك العصر. حين صعد موسى إلى طور سيناء، توارى عنه الربّ (الصّورة)، وأعطاه بالمقابل الألواح (الرّموز). لكن لما نزل موسى، وعاد إلى قومه وجدهم قد اتّخذوا العجل (صورة). فكان أن كسر الألواح.

ولن نكون مخطئين إن قلنا إنّ المسيحيّة قد أعادت الاعتبار للصّورة إزاء الرّمز. فلما صعد المسيح إلى جبل طابور، إثمًا فعل ذلك لكي يتجلّى لحواريه في كامل بهائه الإلهي (صورة). ولما نزل إلى الوادي، أمرهم بأن لا ينطقوا حرّفاً (رمز) ممّا رأوه. وقد كان الفنّ المسيحي ثمرة هذه الثورة.

إنّ مجتمعنا يزواج في رابطةٍ وثيقةٍ بين الرّمز والصّورة. بالطبع إنّ التصوير الفوتوغرافي، والسينما، والمجلّات، والتلفزيون، هي في المقام الأوّل صور. غير أنّ هذه الصور ما كانت لتحوز معنًى أو تثير اهتمامًا لولا التعليقات

التي تصاحبها - وتلك التعاليق رموز. بينما تكتفي الرموز بذاتها، كما يشهد بذلك الراديو والكتاب.

بالنسبة إلى الحكماء المسلمين، الرمز روح، عقل، حث على التفكير والبحث. إنه يقصد المستقبل. بينما الصورة مادة، بنية جامدة من بقايا الماضي. وللرمز جماله. جمال ينفجر في فن الخط العربي. وفي فن الأرابيسك يتكشف اللانهائي، في النهائي.

قبس:

«وزن حبر العلماء بدم الشهداء، فرجح عليه».

حديث منسوب للنبي محمد.

النقاء والبراءة

إن نقاء عنصر كيميائي هو حالة مضادة تمامًا للطبيعة، ولا تتأني إلا بظرفي تُغتَبَرُ عِيفَةً. أبسط حالة، هي حالة الماء. ما الماء النقي؟ قد يكون ماءً صُفِّي من البكتيريا والفيروسات التي فيه، عن طريق التغليف أو التقطير. يتعلّق الأمر بنقاء بيولوجي. لكن إن أردنا نقاءً كيميائياً، فينبغي أن نقوم بعملیات تقطير متتالية -حيث يغلى الماء، ويمرّ في أنبوب مبرّد- حتّى تُزال منه الأملاح والشوائب. ثم تُقاس درجة نقاء الماء، بمدى قدرته على إيصال الكهرباء، إذ هو لا يعتبر موصلاً للكهرباء إلا بفضل الأملاح المعدنية التي يحتويها.

ويفعلُ هذا الماء «النقي» في الكائنات الحية، فَعَلَ سَمٌّ قويٌّ. إذ إن كلّ الأملاح والأمزجة التي يحتويها الكائن، ستسارع إلى الخروج منه لكي تنتشر في الماء لأنّه يمنحها وسطاً أفضل لكي تتخفّف. وتُعتمد هذه الظاهرة لتخليص المرضى من اليوريا، وحمض اليوريك، وغيرها من المواد السامة التي تتركّز في الدّم، حين تعجز الكلى عن تصفيته. غير أنّ هذه التصفية الضرورية في الحالات المرضية، تصير كارثية حين يتعلّق الأمر بأفراد تحتوي أجسادهم على نسب طبيعية من الأملاح. إذ يحدّث لهم تسرّب للكالسيوم والبولتاسيوم، وقد يؤدّي بهم إلى الوفاة. والحال أنّ القلب لا ينبض إلا بفضل تيار كهربائيّ يضمّنه توازن للكالسيوم والبوتاسيوم في الدّم. كما أن امتصاص الماء «النقي» قد يُحدّث نزيفاً مِعْديّاً أو معويّاً أو جلدِيّاً.

وإنّ هذه الأضرار الجسدية للنقاء ليست بشيء يذكّر مقارنةً بالجرائم العديدة التي أحدثها وسواسه، على امتداد التاريخ. إنّ الإنسان الذي يركبه وسواس النقاء، يزرع الخراب والزّعب حولّه. تطهّر ديني، تصفية سياسية، الحفاظ على نقاء التّوع، التخلّص من الجسم سعيّاً إلى بلوغ حالة ملائكية، كلّ هذه التّزعات التطهيرية تنتهي إلى جرائم ومصائب لا تُعدّ ولا تُحُدّ. وينبغي أن ندكّر بأنّ التار -«النقاء» عند اليونان- هي رمزُ المحارق، والحرب، والجحيم.

بالمقابل، تشبه البراءة النقاء، لكن بطريقة معكوسة. البريء هو الحيوان، والطفل، والأحمق. عليهم لا يسيطر الشر. يمكن أن يتخذ

الإنسان الراشد العاقل، نموذجًا مثاليًا طفولته، فيحاول الحفاظ عليها، وجعلها تمتد. البراءة حبّ تلقائي للوجود، تقبّل للحياة، وإقبالاً راضي على الخبرات السماوية والأرضية، وجهلٌ بالثنائية الجهنمية: نقاء-لا نقاء. بعض القديسين، على شاكلة القديس فرانسوا الأسيزي، تبدو حياتهم عيشًا في تلك الحال، حيث بساطة الحيوان تلتقي بالشفافية الإلهية.

على أن الأمر يظلّ معجزةً بعيدة الوقوع. تُصوّر رواية دوستوفسكي «الأبله» (1868-1869)، الأمير مشكين، الذي تلتهمه شفقةٌ مدمرة، عاجزًا عن حبّ امرأة، أو مقاومة اعتداءات العالم الخارجي، أو حتى العيش. يصعقه الضرع.

قبس:

«... في خضمّ الخطر الماحق، والهلاك الذي يتوغّده به البحر، رفع طفلًا على كتفيه، لا شيء إلاّ لعادة الناس التوسّل بالبراءة دفعًا للخطر، واستدعاءً لعطف السماء».

مونتييني.

الوقت والطقس

إن أشهر أعمال جول فيرن هو بلا شك «رحلة حول العالم في ثمانين يوماً» (1872). بطل روايته، فلياس فوغ، إنجليزي، أعزب، مهووش بالدقة. «هذا الرجل ساعة حية». كذلك، يعلّق بأسف، باس بارتو *Passe partout*، الخادم الفرنسي الذي ألحقه بخدمته حديثاً. الحق أن حياة فلياس فوغ كلّها مضبوطة بالدقيقة والثانية، وينبغي أن تسير خطوة خطوة بصرامة لا تسامح فيها.

وبالتأكيد تتألف مكتبة فلياس فوغ أساساً من موافيت البواخر والقطارات. ومن تلك الموافيت، استنتج بديهياً، أن بالإمكان القيام بجولة حول العالم في ثمانين يوماً. يبقى أن ينتقل من النظرية إلى التطبيق، أي أن يخضع -لحك التجربة- الخطة التي بناها انطلاقاً من الكتب. غير أن ما يشكّل قوام التجربة الملموسة، في الواقع، هو تقلبات الطقس اللامتوقعة. على فوغ أن يقوم بجولة حول العالم، حاملاً في يده ساعة، ومواجهاً «الرياح والأمواج». هو ذا الزهّاء الذي استقرّ عليه مع أعضاء ناديه، مقابل مبلغ هائل.

إن موضوع رواية جول فيرن هو الصدام بين الطقس والوقت، الوقت الذي يمثل فلياس فوغ تجسيداً له. أمّا الطقس، فيمثله باس بارتو، لأنه رجل الموارد المرتجلة، وحيل الخروج من الأوضاع المضتّبة (مواجهة الضباب)، والجوّ المشوّش.

تنهض الرواية إذن على المعنى المزدوج الذي تخمّله كلمة *temps*، التي تعني في آن الوقت والطقس. (ولننظر هنا إلى أن هذا المعنى المزدوج يغيب في اللغتين الإنجليزية والألمانية معاً، فاللغتين معاً تملكان كلمتين للتعبير عن *Temps*؛ *time* و *weather* في الإنجليزية؛ *Zeit* و *Wetter* في الألمانية.) وهذه ازدواجية في الدلالة بالنسبة إلى الكلمة الفرنسية *temps*، لها حضور بارز في التقويم، حيث يُشار بذقة إلى الفصول -التي تتميز أساساً بتغيّرات طقسية-. الجميع يعرف أن الزبيح يبدأ يوم 21 مارس على الساعة 00، والصيف يوم 21 يونيو، إلخ. غير أن هذا لا يمنع أن ثمة شتاءات مشمسة وأصيفاً ممطرةً.

تنتهي رواية جول فيرن بحركة مسرحية تكسر أفق الانتظار، وتدفع بالحبكة إلى أقصى درجات التفلسف. بحسب يوميات السفير، فقد قضى فوغ في رحلته واحدًا وثمانين يومًا. لقد خسر قطعًا رهائته، ولا بد له من الإفلاس. لكن في لحظة وصولهما يلاحظ باس بارتو أنَّ المتاجر مغلقة. ليس اليوم إذن يوم اثنين، كما كان يحسب فوغ، وإنما اليوم يوم الأحد، لقد كسب الرهان إذن. ما أغفله فوغ هو أنه لما كان قد سافر غربًا، أي ضد مسار الشمس، فقد ربح أربعة وعشرين ساعة. وتلك ظاهرة يصعب فهمها، كان كائط قد حللها في نظريته عن المكان-الزمان، باعتبارها صيغة قبلية للحساسية، لا تستوعبها مبادئ الفهم. وهو ما كان يعتبر عنه بهذه الصورة اللافئة: «إن كان على العالم بأكمله أن يقتصر على فقاير واحد، فلا بد له أن يختار بين فقاير أيمن أو فقاير أيسر، وهذه المسألة لا يمكن للفهم وحده أن يستوعبها».

قبس:

«أيتها الأمطار! اغسلي قلب الإنسان من أجمل أقوال الإنسان، أجمل العبارات، أفضل ما صاغ من جملي، وأفضل ما حرّرت من صفحات».

سان جون بيرس

المتأني والمبادر.

أول التمايز بين المبادر والمتأني Le primaire et le secondaire مصدره علم الطباع، ولكي نفهم المقصود هنا، يلزمنا أن نتخلص من الدلالة المدرسية لكلمتي ابتدائي وثانوي⁽¹⁾، تلك الدلالة التي تلتصق بهما كزائفة كريهة.

إنّ المتأني يعيش على التّوام بالإحالة على ماضيه ومستقبله. الحنين إلى ما لم يَعدْ موجودًا، والتخوّف ممّا لم يحدث بعد، يُشوّشان على حاضره، ويُضعفان شعوره بالآني. ذكاؤه يُستثمر في الحساب أكثر ممّا يُستثمر في الحدس. فضاؤه غرفة أصداء ومناهة آفاق. في الحب، بهمة الوفاء أكثر ممّا تهمة الحرية. وهذه الأشباح تسكنه باستمرار: الحشرات، والتدم، والاستياء. يقول فرانسوا موريك: «أسامخ أحيانًا، لكن لا أنسى أبدًا».

أما المبادر فيستمتع بالشباب الأبدي الذي تمنّحه اللحظة. بوشيه أن يكون في آن عقلائيًا وعاطفيًا، إنه رجل البداهة الأصلية، والبداية الأولى. كلّ يوم هو بالنسبة إليه أول أيام الخلق. لا يزج نفسه بالأشباح ولا بالخيالات. يبدو تلقائيًا، جاحدًا، لا مباليًا، لكن بلا أي ضغينة. يعانق غريزًا ما يغرض له.

لا أغرب من بعض الأزواج الذين نراهم يتشكّلون، على امتداد التاريخ، من متأنٍّ ومبادر، أولئك الأزواج الذين يطلّون على التّوام مترددين بين الأحاسيس المتبادلة: الإعجاب والاحتقار، والحب والكراهية. تلك، على سبيل المثال، حال فولتير المبادر، وروسو المتأني، اللذين قضيا سنوات في الخصام، لكنهما ماتا في نفس الفترة، لم تفصل بين وفاتيهما سوى أسابيع، كأنما لم يكن بإمكان أحدهما العيش من دون الآخر. غير أنّ فولتير كان رجل الحاضر، بينما روسو وهو يكتب اعترافاته، كان يغوص في ماضي طفولته، ويرسي قواعد الأدب الحديث في آن.

لاحقًا عرف الأدب الفرنسي هيمنة زوج آخر مماثل لما أسلفناه: تاليران Talleyrand ونابوليون. أولى رسائل تاليران إلى الجنرال نابليون، إتان حملاته على إيطاليا ومصر، هي رسائل حبّ بسيط وخالص. بالنسبة إلى

(1) تحوز كلمتا primaire وsecondaire، في الفرنسية، دلالات عديدة أشهرها الابتدائي والثانوي، كما قد تعنيان للفرد والنق، المستقل والتابع، وأيضًا المبادر والمتأني، وهي الدلالة المقصودة هنا.

الدبلوماسي الذي كان آنذاك ناضجاً وإن لم يكن مفهوماً بما يكفي، والذي ظلّ متجذراً في النظام القديم - إن عبارته الشهيرة: «من لم يعرف النظام القديم، لا يعرف طيب العيش».. هي إعلان عن طبيعته المتأني - قلنا بالنسبة إلى الدبلوماسي فإنّ هذا الجنرال الغامض، المفعم بالعبقريّة المبكّرة، يجسّد البطل الرومانطيقيّ قبل الأوان، إنّه ينطوي على بُعْد يكاد يكون ميثولوجياً.

وكان الإعجاب متبادلاً. في نظر الكورسيكي الصغير الظموح، ذي الثّبرة والهيئة الشخيفتين، فإنّ الدبلوماسي الذي ينتمي إلى إحدى أعرق العائلات الأرستقراطية، والذي يعرف حقّ المعرفة كلّ بلاطات أوزّتا، هو أب مثاليّ، مرشّد، ووصيّ لا غنى عنه للوصول إلى السّلطة. ثمّ شيئاً فشيئاً بدأت علاقتهما تتدهور، لكنّ القاعدة ظلّت كما هي: المبادرة مقابل التأني. بالنسبة إلى نابليون يظلّ تاليران، في أسوأ الأحوال، وحشّ ازدواجية. («أنت برازّ في سروال حرير»). أمّا بالنسبة إلى تاليران فليس نابليون إلّا جلفاً فظّاً تحكّمه الغرائز.

عرفت العبقريّة المبادرة ازدهاراً منقطع النظير نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، في الرّسم مع الانطباعية، مدرسة اللّحظة المنسلخة عن الماضي والمستقبل، ومع موسيقى كلود ديبوسي. أمّا الشّعور من جهته، فقد مثّل، على امتداد قرنٍ بأكمله خطّاً مبادراً رائغاً، يمكن أن نصعد به حتّى تيوفيل غوتيه، وقد استمرّ حتّى بول فاليري وسان جون بيرس المنتميان إلى المذهب البارناسي.

قبس:

«حكّم المتأني سان سيمون على المبادر فيليب الثاني، دوق أورليان».
(المذكّرات، الفصل 390).

لن أخشى القول إنّّه قد حوّل أعظم الفضائل إلى رذيلة، أقصد فضيلة الصّفح عن الأعداء، تلك الفضيلة التي يؤدّي الإفراط فيها إلى ما يُشبه تبلّد الإحساس... تبلّداً يجعله لا يشعر بالمرارة حتّى في أشدّ المعارك ضراوة ودمويّة؛ وما دام مبدأ الكراهية والصدّاقة، والعزّزان والانتقام واحداً، وكان هو يفتقد إلى هذا الدّافع، فقد كانت العواقب وخيمة...

الشعر والنثر

يمكن أن نتخيل متجرين متجاورين، متجر تحف، ومتجر آلات مطبخ. فترينة متجر الآلات تعرض مراحل من النيوم براق بمقابض من الباكليت الأسود. مهما كانت تلك الأواني أنيقة إلا أنه واضح أنها تصبو بكل ما فيها إلى أن تُستعمل. غايته وجودها هو المطبخ بما فيه من قساوة، ونا، وصلصات، واعتداءات تنظيف. ويوصفها أشياء وجدت لتستعمل، فإنها لن تنال قيمة إلا من حيث نفعيتها، وبالتالي لن تلبث أن تبلى، ويتخلص منها.

بائع التحف، يعرض أيضًا مراحل. لكنها مراحل من التحاس الضلب، ذات واجهة طرفتها بعناية يد صانع من القرن السادس عشر. لا يمكن أن تُعرض للنار. لن تُستعمل في أي شيء. إنها مجرد أفكار مراحل، وليست مراحل حقيقية.

الأمر نفسه ينسحب على الكلمات، بحسب استعمالها في نص نثري أو قصيدة شعرية.

إن غاية وجود النثر هو نجاعته. يقول سارتر: «إن النثر في جوهره نفعي؛ يستزي أن أعرف الناثر بوصفه رجلًا يستعمل الكلمات. السيد جوردان كان يستعمل النثر في طلب نغله⁽¹⁾، وهنلر في إعلان الحرب على بولندا». وما إن تُحقق تلك الأوامر الأثر المرجو منها، حتى تسقط، وتتبدد إزاء فعاليتها. مثل مراحل بائع الأواني، يسارع النثر صوب خرابه.

أما الكلمات في الشعر فمختلفة كل الاختلاف، إذ تصبو دومًا إلى الخلود. حيث إن الإيقاع والقافية، تبرزهما قابليتهما لأن يُستذكرا. لأن غاية الأبيات الشعرية أن تُحفظ عن ظهر قلب، وتُتلى في كل وقت وحين، إلى الأبد.

ينقل لنا بول فاليري هذا الحوار بين الرسام ديغا، والشاعر مالارميه. يقول ديغا: «في رأسي كم من الأفكار، أنا أيضًا أستطيع أن أكتب الشعر». فيجيبه مالارميه: «لكن يا صديقي العزيز، الشعر يُصنع من الكلمات وليس من الأفكار». لأن النثر هو ما ينطلق من فكرة. إن السيد جوردان في

(1) من مسرحية البورجوازي التبل لمولير.

باليه أولاً فكرة انتعال نغليه، وهتلىر فكرة اجتياح بولندا؛ ثم بعد ذلك يتكلم كل منهما وفق فِكْرَتِه.

في الشعر، الكلمة أولاً. القصيدة تسلسل كلمات حسب جزسها، وبحسب إيقاع معيّن. الأفكار التي تحملها تقع في مرتبة ثانوية. تفعل ما في وشيعها لتتبع الكلمات. أن «تفهم» التثر معناه أن تمسك بالأفكار الذاعية إلى كتابته. أما أن «تفهم» قصيدة، فيعني أن يجتاحك الإلهام المنبعث منها. إن الشفافية والدقة -اللذين هما خاصّة التثر- يخلبان مكانها في الشعر للعاطفة، والقوة المهيّجة للذكريات. والنتيجة أننا نستطيع دوماً في التثر أن نغير الكلمات -وكذلك نترجمة النص في لغة أخرى- شرط الحفاظ على الفكرة. أما القصيدة فنلتحم بكلماتها التحاقاً لا انفصال له، ولا يمكننا أن نعتز من لغة إلى أخرى. القصيدة وترجمتها، قصيدتان كُتبتا في موضوع واحد.

نستطيع أن نعتز عن الفكرة نفسها، متوشلين بمفهومي المضمون والشكل. سنقول إن الشكل والمضمون، في التثر، يسهل الفضل بينهما، ونفس المحتوى يمكن أن يترجم إلى أشكال عديدة، أما في الشعر فلا يمكن فضل ثنائية الشكل-المضمون، الشكل أيضاً مضمون، والمضمون يختلط بشكل محدد.

قبس:

«من المثير للذهشة أن الأفكار العميقة توجد في كتابات الشعراء، أكثر مما توجد في كتابات الفلاسفة. السبب هو أن الشعراء يكتبون متوشلين بالحماسة وقوة الخيال: إن بذور المعرفة كامنة فينا، كما في حجر الضوان، تلك البذور يستخرجها الفلاسفة بوسائل العقل، بينما يعتمد الشعراء بواسطة الخيال إلى جعلها تندفق وتبرق أشد فأشدّ».

Cogitationes privatae

زونية ديكارت

الفعل والانفعال

لطالما اعتُبر الانفعال La passion عيبًا، نقيصةً، داءً من أدواء النفس. ويكفي لإدراك هذه الحمولة السلبية، وضع كلمة passion، ضمن العائلة الدلالية التي تنتمي إليها، حيث نجد: passif سلبى، pathologique مرضي، pathétique مثير للشفقة. أما حين تلحق كلمة La Passion، في التراث المسيحي، بالمسيح فإثما تشير ببساطة إلى الآلام والعذابات التي قاساها المسيح، حتى تُوفى. بالنسبة إلى التواقين (زينون الإيلي، وسينيك، وإبيكتيتوس، ومارك أوريل)، الانفعال هو الشر المطلق. لا سعادة في غياب الفعل.

كتب ديكارت رسالةً في الانفعالات (1649 Traité des passions)، وفيها جعل الإرادة والعقل بمثابة ملكات النفس التي ينبغي أن تحكم، وتدير، ومتى ما اقتضى الأمر، تكبت الأهواء التي مصدرها الجسد. (من المفيد أن نذكر بأن ديكارت هو معاصر كورني، بالمعنى الدقيق للمعاصرة.) ويميّز في رسالته ستة انفعالات أولية: الإعجاب، والحب، والكراهية، والرغبة، والفرح، والحزن. وبالنسبة إليه، كل الانفعالات الأخرى هي إما مركبة من الانفعالات الستة الأولية، أو مشتقة منها. إن الانفعالات مفيدة لأنها تقوّي وتدبّر في النفس أفكارًا مفيدة في ذاتها. غير أنها ضارة، من حيث إنها تقوّي وتحفظ تلك الأفكار أكثر من اللازم. بالجملة، يمكن للانفعالات -شأنها شأن الجسد بأكمله- أن تخدم النفس، كما يمكنها أن تستعبده.

عرّض اسبينوزا نسقَه في كتاب ظهر بعد موته، كتاب يكفي عنوانه -الإيتيقا- للدلالة على الأهمية التي تحتلها موضوعه الأخلاق فيه. يتعلّق الأمر في الكتاب بعقلانية مطلقة، عقلانية مستمدة من مذهب ديكارت، مع سمات أكثر جذرية بكثير.

إن الجسد والنفس [عند اسبينوزا] حالان من أحوال الجوهر الإلهي. إتهما لا يتأثران بعضهما ببعض، وإثما يخضعان لتوازي صارم، كأثما ترجمتان لنفس واحد في لغتين مختلفتين. «نظام الأفكار واقترائها هو عين نظام الأشياء واقترائها»⁽¹⁾ (الكتاب الثاني، القضية 7). الأفراد -أي نفس

(1) اسبينوزا، الإيتيقا، ترجمة وتقديم وتعليق د. أحمد العلمي. إفريقيا الشرق، الدار البيضاء-الغرب، 2009.

بعينها، وجسّد بعينه- هي من أعراض الأحوال. تكون أفكار عقلي إنساني مطابقةً لأفكار الرب، من حيث إنّ الرب هو من يُشكّل جوهر هذا العقل. وغير متطابقة معه، من حيث هو لا يُشكّل جوهر هذا العقل بحسب، وإتّما جوهر كلّ العقول الأخرى. من حيث إنّ العقل يحمل أفكارًا متطابقةً مع أفكار الرب، هو فاعل. ومن حيث أنّه يحمل أفكارًا غير متطابقة، هو منفعل.

من خواص الزومانيّة كونها دمجت الانفعال بالفعل، باعتباره مُحَرِّكًا للداخل، إلى درجة الإقرار مع هيجل بأنّ لا شيء عظيمًا يمكن أن يتمّ بلا انفعال.

وهنا يتدخّل في المقام الأوّل التاريخ. قبل هيجل كان الفلاسفة، من أفلاطون إلى اسبينوزا يتفقون في اعتبار التاريخ مجرد فوضى دموية، لا تقبل أن يُفكر فيها عقلانيًا، وبالتالي هو غير ذي شأن. هيجل هو أوّل من حاول، عزّز جدّله، منح التاريخ بنيةً معقولةً. وقد ساعده في ذلك المشهد العام الذي عاصره، نقصد الثورة الفرنسية وحكم الإمبراطورية. (ولنذكر هنا بأنّه عاصرَ تمام المعاصرة نابليون، وشاتوبريان وبيتهوفن.) إنّ عمله من هذه الناحية يُقارن بموسيقى بيتهوفن التي قيل عنها إنّها فتحت، داخل موسيقى موزارت، منفذًا لهتافات الثورة وأبواق الإمبراطورية.

بالنسبة إلى هيجل وبيتهوفن ومعاصريهما، فإنّ الإنسان الذي يتصرّف بدافع من الانفعال، تخترقه قوّة تاريخيّة تتجاوزه وتنمّيه. وهذا هو تعريف العبقرية، النموذج المثالي للعصر الرومانطيق.

قبس:

«حتّى لو أننا كنّا خُرُشا وصمًا كأحجار، فإنّ انفعالنا نفسه سيكون فاعلاً».

جون بول سارتر.

الشمس والقمر

إنَّ الشَّمْسَ، بشروقها، وصباحها، فتوشطها السماء، ثم غروبها، تقطع مراحل حياةٍ وجيزةٍ وفخمة. غير أنَّ هذا المسار -الذي يضطلع بدورٍ مهمٍّ في حياتنا اليومية- ليس إلَّا ظاهرًا، ما دمنا صرنا نعرف، بفضل «الثورة الكوبرنيكية» (1543)، أنَّ الأرض هي التي تدور، والشمس ساكنة. يمكن أن نتحدَّث عن فشلٍ لكوبرنيك، ما دمنا رغم نظريته، ما نزال نرى الشمس تشرق وتغرب، وهي ظاهرةٌ بديهيةٌ لم تستطع نظريتهُ القطع معها. ثقةً مظاهر خادعةً، تُقاوم كلَّ تفنيدٍ.

على الرغم من أنَّ القمر يتحرك كالشمس، بطريقته الخاصة، إلَّا أننا نجهل عمدًا مساره. نريده ساكنًا. وصحيح أنَّ النوم الذي يقطع الجزء الكبير من ليلنا، لا يسمح لنا بأن نراقب حركة القمر.

ثقة ليلٍ بلا قمر، وهي الليالي التي تُسميها الفرنسية «ويلًا للمفارقة!» ليلي «القمر الجديد»⁽¹⁾. لكن ليس ثقة نهازٍ بلا شمس. حتَّى حين تحجبها الغيوم، نعلم أنَّها هناك، ما دام الوقت نهازًا.

يبرز القمر قوَّة الغامضة عبر ظاهرة المدّ والجزر. يجزّ إليه كمّية هائلة من الغطاء المائي؛ فيحدث الجزر، ثم يتركها تعود؛ فيكون المدّ. التفسيرات التي يفترّ بها العلماء هذه الظاهرة مبيلةٌ وشديدة التشويش، لدرجة أنَّ ما نفهمه منها هو أنَّهم لا يفهمون. ثم إننا في كلِّ مرّة نُدخِل في تفسير ظاهرة من الظواهر تأثيرَ القمر، فإنَّ الأمر يعني أننا لا نفهمها. ومن قبيل ذلك الأمزجة المتقلّبة للأشخاص الذين يسمّون «قمرّيين». بالمثل، بعض البقع الشاحبة على التجاجيد والبُسط، والتي نسميها «ضربات القمر».

على خلاف ذلك ترمز الشمس إلى العقل، والتوازن، والعمار. لذا كان لويس الرابع عشر يسمي نفسه الملك - الشمس. كلمة الشمس مذكرة، مثلما أنَّ كلمة القمر مؤنثة، وإنَّ قلب اللّغة الألمانية لجنسي الكلمتين، انحرفاً شنيعاً⁽²⁾. أبولون، الإله الشمس، وديان، الإله القمر، هما ليسا زوجًا وزوجته، وإنّما أخًا وأخته. ينفران معًا من كلِّ تزاوج قد يجمعهما،

(1) تسميها العربية الأحاق.

(2) الشمس في الفرنسية Le soleil مذكرة، والقمر La lune مؤنثة، أمّا الألمانية فشأنها شأن العربية تؤنّث الشمس وتذكّر القمر.

لكلّ منهما معنيّ مختلف عن الآخر، القمر يبرودته العذراء، والشمس بكمالها واكتفائها بذاتها.

كتب جون كوكتو: «القمر شمس التماثيل»، وكان يمكن أن يقول ببساطة إن القمر كان تمثال الشمس. غير أنّ «حقام الشمس» الذي تقاوم موضئه كلّ تحذيرات الأطباء، يهدف إلى تحويل الجسد إلى تمثال من البرونز المذهب، تمثال شمسيّ.

قبس:

«المجدد شمس الموتى»⁽¹⁾.

(1) لم بشر للؤلؤ إلى مصدر القبس، وهو مما اشتهر عن بالزك.

الرّماديّ والألوان

لقد تبنّت الفيزياء الحديثة، دونما تحقُّظ، نظرية نيوتن في طبيعة الصّوء والألوان. الصّوء مصدره الشّمس، وهي جسمٌ تُقارب حرارته 6000 درجة. وهذا هو «الصّوء الأبيض».

يعلّمنا نيوتن أنّ هذا الصّوء حين يمرّ عبر منشور، يفصّخ عن تركيبته، أي مجموعة أطوال الموجات التي تعطينا -من أقصرها إلى أطولها- البنفسجيّ، والتّيلى، والأزرق، والأخضر، والأصفر، والبرتقاليّ، والأحمر. من جهة الموجات الطويلة - أي في ما وراء الأحمر، الأشعة تحت الحمراء غير مرئية، لكنّها تُصدر الحرارة. ومن جهة الموجات القصيرة، -أي ما فوق البنفسجيّ- الأشعة فوق البنفسجية، غير مرئية بدورها، لكنّها مع ذلك تؤثر في الأشربة الفوتوغرافية.

لم يَكفْ غوته عن محاربة نظرية نيوتن التي تريد أن تجعل الألوان كلّها متضمّنة في ضوء لا لون له، وبالإمكان استخراجها منه عبر ضرب من التحليل. بالنسبة إليه، الصّوء في أصله بسيط. يبدو له بديهياً، وضرورياً، وطبيعياً، والأمر يكاد يكون أخلاقياً. كان بأنف من فكرة أن يكون الصّوء أبيض، ونتيجة خليط من كلّ الألوان.

لكن، من أين تأتي الألوان؟ إنّها نتيجة اعتداءات العالم الخارجيّ على الصّوء. حين يعبر الصّوء «أوساطاً مضطربة» يولّد الألوان، وهذه الأوساط قد تكون هواء السماء -الذي يُولّد الأزرق-، أو ماء البحر -الذي يُولّد الأخضر الشاحب-، أو زوايا منشور كريستاليّ ممّا يُولّد قوس قزح.

هكذا يمكن اعتبار الألوان السبعة، بمثابة أوجاع سبعة للصّوء، أو -عند مستوئ بدئيّ- بمثابة الخطايا السبع التي تأتي لتعكّر صفو روح الطفل النقية والبسيطة في أصلها.

نجد رؤية غوته تجشّداً لها في الاختيار بين الألوان أو الأبيض والأسود، الذي يُمنح اليوم للمصوِّرين. صحيح أنّ الشريط الملون قد قرّض نفسه على سوق هواة التصوير بأكمله. لكنّ الأمر يتعلّق في الغالب بتصوير سياحيّ وعائليّ، لا يحمل أيّ طموح إبداعيّ. بالنسبة إليه ليست الألوان إلا وسيلة جيّدة لإخفاء البؤس.

على خلاف ذلك، فإنّ مبدعي الفنّ الفوتوغرافي الكبار -كارتيه، بريسون، كيرتس، لارتيغ، ويستون، براساي، دوانسو، إلخ- يقصرون اشتغالهم على التصوير بالأبيض والأسود. ثمّ إنّنا ينبغي أن نكفّ عن الحديث عن الصور بالأبيض والأسود، ما دامت في الواقع لا سوداء ولا بيضاء. إنّ هذا النوع من الصور إنّما هو مصنوعٌ من درجاتٍ من اللون الزماديّ، تتفاوت بين الغامق والفاتح. إنّها ظلٌّ رماديّ، وهذا ما يمنحها رهافتها وعمقها.

ذاك أنّ تلك الصور الزمادية، تمنحنا الحقيقة كما هي، في وضعها الخام، كما جعلها الربّ أول أيام الخلق. إنّها تسمح لنا برؤية جواهر الأشياء نفسها.

يمكننا أن نضيف ما يلي: إنّ الصورة الزمادية أقرب إلى الواقع، من الصورة الملونة، لأنّ الواقع رماديّ. العالم الذي يحيط بنا هو، بنفسه، غير ملوّن. الزمادون هم من يمنحه ألواناً، ولفرط ما نزر المتاحف وأروقة العرض، ينثنا نخال العالم ملوّناً. صرنا محكومين بلبس نظارات الألوان إلى الأبد.

قبس:

« A سوداء، E بيضاء، ا حمراء، U خضراء، O زرقاء: يا حروف علّة

سأقول ذات يوم ولاديتك الكامنة:

A هي البطن الأسود لذبابات أليّة

تطنّ حول نناناب فظيعة،

خُلقان من الظلال؛ E نقاوة الأبخرة والخيام،

رماح المجالد الشّموس، ملوك بيض، ارتعاشات خيميات؛

ا أنسجة أرجوانيّة، دم منفوث، ضحك شفاه جميلة

من الغضب أو الشكر الثائب؛

U دوائر، ارتجاجات الهبة لبحار خضر،

سلام المراعي الملائى بالحيوانات، سلام التجاعيد
التي تطبعها الخيمياء على الجباه المجتهدة العظيمة؛

O بوق عملاق مترع بصري شائق،
شكونات تعبها عوالم وملائكة:
- O هي الأوميغا، شعاع عينيه البنفسجي!«.

أرتور رامبو - حروف العلة - ترجمة كاظم جهاد⁽¹⁾.

(1) أرتور رامبو، الآثار الشعرية، ترجمة كاظم جهاد، منشورات الجمل 2007. وفي الكتاب شرح وافي من للترجم لهذه القصيدة ومعانيها الخفية.

الروح والجسد

إنَّ الرُّوحَ هي البدأ الحيوي، الخالد، والثابت الذي يسكن الجسد. إنَّه مفهومٌ دينيٌّ لا ينبغي أن يُخلطَ بمفهوم النفس (أو العقل) l'esprit. الثقافة، الذاكرة، الخيال، من مَلَكَاتِ النفس. وبوسعها أن تختلف من سنٍّ إلى أخرى، من وضعيّة إلى أخرى. الثَّانم، والشكران، والمجنون، يتحدّدون جميعًا عبر حال أنفُسهم، وليس أرواحهم. الرُّوح نورٌ إلهيٌّ محبوبٌ في سجن الجسد، أمَد حياةٍ. وفي الموت تُحرَّزه.

هو ذا، على الأقل، التصوّر الأفلاطوني، والأفلاطوني المحدث، والمسيحي، عن العلاقة بين الرُّوح والجسد. إنَّه تصوّرٌ يشدّد على القهر الماديّ الذي يمارسه الجسد على الرُّوح، أي وضعيّتها الآنية في الزَّمان والمكان، وما يستتبعها من شروط ماديّة: الوهن، والشَّيخوخة، والحاجيات الطبيعيّة، والأمراض. على الجسد أن يتغذّى، ويلبس، ويُعالج. إنَّه مقرّ الضرورات والمعاناة، وأيّ ضرورات ومعاناة!

بحسب وجهة نظر أخرى -ازدهرت مع الأبحاث التشريحية إبان عصر النهضة- فإنَّ جسدنا هو موضوع دراسةٍ لا نظير لها. إنَّه يخبرنا عن قوانين الطبيعة، ما لا يخبرنا به أيُّ جسم آخر، ما دُمنا نحياء من الداخل. لا يمكن لدراسته إلّا أن تملأنا عجبًا وإعجابًا. النحت القديم كان قد احتفى بجسمه الخارجيّ. والتشريح والفيسيولوجيا يعلّماننا أيّ آليّة محكمة الصنع هو. صحيحٌ أنّه هشٌّ، لكنّ هشاشته من صميم فعاليته. إن أردنا أن نكون فاعلين في العالم، فينبغي أن نتقبَّل خطر المكابدة. على الروح أن تبتهج لأنَّ في ملكيّتها أداةً بهذه الدقّة، تمكّنها من أن تندمج في الحياة الملموسة، ويوم موتها، ينبغي أن تبكي إذ تفارق رفيقًا رائعًا.

لذا على الرُّوح أن تعتني بجسدها، وتهتمّ به، مثلما يعتني الفارث بفرسه. يقول جون جاك روسو: «بقدر ما يكون الجسد ضعيفًا، بقدر ما يأمر؛ وبقدر ما يكون قويًا، بقدر ما يأتمرّ ويطيع». إنَّ هذا التصوّر عن الجسد - الحصان يؤدّي إلى إعادة تأهيله أخلاقيًا. محلٌّ صورةٍ روح أثيريّة، تسحب خلفها، ككرة حديد، جسدًا مليئًا بالشّهوات الفظة والمللّة، تحلّ صورةً جسم بريء، هادي، وطيب -مثل حيوان- تركبه روح منحرفة،

رذيلة، ساعية في هلاكها. إذا ما صار الجسد مدمناً على الكحول، أو التبغ، أو المورفين، أليست الزوح هي ما يفرض عليه هذه الرذائل؟ إن الاتصال الأول لجسد بريء مع الكحول أو التبغ أو المخدرات، يحدث فيه نفوذاً عنيفاً، هو الضحة عيئها. ينبغي للزوح أن ترؤس الجسد على تحفل الانحرافات.

إعادة تأهيل الجسد تلك تجد مبرزها الديني في العقيدة المسيحية «قيامه الجسد»، والتي تقول إن كل الموتى، سيبعثون في نهاية الزمن، بجسد وصفه القديس بولس بالمجيد. (1، كورنثوس XV). ويخلع اللاهوتيون على هذا الجسد الجديد أربع صفات جوهرية: الألق، والخفة، والبراعة، وغياب الانفعال.

قبس:

Animula, vagula, blandula

Hospes comesque corporis

Quae nunc abibis in loca Pallidula, rigida, nudula

.Nec, ut soles, dabis iocos

«أيتها الزوح الودود الهائمة،

يا رفيقة الجسد، وضيقتة،

ها أنت ذي تنزلين أماكن

شاحبة، قاسية وعارية،

حيث لن تلعي بعد الآن لعبك المعتادة».

الإمبراطور هادريان

الكيف والكمّ

يغطي الكمّ سلسلة الأرقام اللامتناهية، ويفترض أننا نعرف تمييز المشترك بين 3 أزهار، و3 أحصنة، و3 كتب. إنّ هذا الرّقم 3، -الذي هو ليس زهرة، ولا حصانًا ولا كتابًا- يتوصل إليه الطفل بسهولة، بفضل الحركات التي تولّده. غُدّ إلى 3، تمثني 3 خطوات، صفّق 3 مّزات، هي ذي حركات أوليّة ليست بالزّهرة، ولا بالحصان، ولا بالكتاب، وكلّها تُنتج 3.

هذا لا يمنع أنّ الزّهور الـ 3، والأحصنة الـ 3، أو الكتب الـ 3، ينبغي لكي تشكّل ثلاثة أن تكون متشابهة بما يكفي، لكن متمايزة في الآن نفسه بعضها عن بعض. أفضل ما يمكن استعماله لعدّ الأشياء، هو كُرّات العدّاد abaque، وكما يتّضح من اسمه abaque، هو إحدى أوائل الكلمات في القاموس. باختصار، ينبغي أن ينمحي ما أمكن كيف الشيء للعدود. لا ينبغي أن يكون لكرة العدّاد طعم ولا رائحة، وأن ننسى ما أمكن لوّثها وشكلها.

نرى هنا التّقابل بين الكيف والكمّ. نبذل، على سبيل المثال، وسع جهدنا في أن نخترل الفضاء إلى كمّ، عن طريق قياسه. فيصير إذاك س متر، ديامتر، كيلومتر. لكن الكيف يعود إلى الظهور حين نلاحظ أن س كيلومتر من السّهول المستوية لا يتمّ عبورها بنفس الصّعوبة التي تُعبّر بها س كيلومتر من المنحدرات الصّخرية. هل يتعلّق الأمر بنفس الكيلومترات؟ نعرف جميعًا السّؤال الفخّ القديم: ما الأثقل، كيلوغرام من القطن، أم كيلوغرام من الحديد؟ لا ريب في أنّ الوزن واحد، لكن إن كان عليّ نقلهما، فلن يكون الجهد المبذول واحدًا.

حين يواجه القياس الواقع، يصادف مشاكل أخرى. إن خفضت حرارة لتر من الماء، درجة درجة، فقد أتوهم أنّي ما زلت في إطار نفس القياس الكميّ. حتّى اللّحظة التي أجتاز فيها عتبة الصّفر، فيتجمد الماء. يبدو أنّ تدرّجًا كمّيًا صرفًا، قد أدى إلى انقلاب كيفيّ: تحوّل السائل إلى صلب، وإنّ ملاحظًا ساذجًا قد يتساءل عما إذا كنّا ما نزال أمام الجسم نفسه.

والأمر نفسه يصنق على طول الإنسان. إن أضفنا إلى فرد متوسط القامة، سنتمترين أو ثلاثة، أو... إلخ، فإنّه ينقلب بغتة إلى عملاق. ابتداءً

من أيّ سنتمتر انقلب إلى عملاق؟ يمكننا أن نقلب السؤال، فنقول ابتداءً من أيّ سنتمتر يتحوّل القصير إلى قزم؟

نرى إذن أنّ الكمّ لا يحسن التحكم في الكيف، وينتهي أحياناً إلى فشل ذريع. ثمة ما هو أفطع. ليس الكيف ثابتاً. إنه يتطوّر. ويسمّى تطوّره تغيُّراً *altération* - وهو مفهوم وضعه أوكتاف هاملن، يعرّفه باعتباره تركيباً بين الكيف والحركة. من المؤسف أنّ الكلمة تتخذ دلالة قذحية. ذاك أنّ ثمرةً تنضج، ونبيذاً يتعقّل، وطفلاً يتعقّل، كلّها أشكالٌ من أشكال التغيّر.

غير أنّ التغيّر يكاد يكون دائماً غير قابلٍ للقياس. أثناء حركته يفلت الكيف من الكم. إنه أمرٌ موكولٌ للذوق الذاتي، للتقدير الفردي، للحدس الذي لا يعرّف.

قيس:

«لا ريب في أنّ الكيف أهمّ من الكم، لكن حول الكيف يمكننا أن نتجادل إلى ما لانهاية، أمّا الكمّ، فغير قابلٍ للنقاش».

إدوار رابنروت⁽¹⁾

(1) من ابتكارات المؤلف.

اليمين واليسار

اليد اليميني «droite»، هي بالعادة، أشدّ سداذا «adroite» من اليد اليسرى «gauche» التي هي عسراء «gauche»، أي خرقاء «maladroite». ينطبق ذلك، أقله، على الأيمن، وهم أغلبية الناس. تقليدياً يوضع الخير في اليمين، والشّر في اليسار. مثلاً: على الجلجلة، يقف اللّص الطيّب عن يمين المسيح، واللّص الشّرير عن يساره. ويوم الدّينونة سيقف المحسنون عن يمين الأب، والمجرمون عن يساره.

سنة 1789، عند أوّل اجتماع للقوات العامّة، اجتمع الملكيون عن يمين الرئيس، وأنصار الثورة عن يساره، فنشأ عن ذلك تقليدٌ سياسيّ ما يزال سائداً إلى يومنا هذا.

من هو اليميني؟ من هو اليساري؟ اليمينيّ محافظ. يؤمن بالقيم التقليدية، ويريد أن يدافع عنها ضدّ الفوضويّين. أمّا اليساريّ فيؤمن بالتّقدّم، يريد أن يروّج له ضدّ نظام قائم يراه جائزاً. بالنّسبة إلى اليميني الفردوس خلفنا، وكلّ يوم نزداد عنها أبعداً. ثورة 89 كانت كارثة، لا يمكن إصلاحها، لكن لويس الزّابع عشر الذي استقرّ في فرساي هرباً من باريس والجماهير، كان دليلاً على أنّ الدودة قد تسلّلت إلى الثمرة. ينبغي الصّعود إذن حتّى لويس التّاسع لكي نعثر على مثالي لا تشوّهه شائبة. وما دام سير الزّمن لا يتوقّف أو يرجع إلى الخلف، فإنّ في روح اليمين نزعة تشاؤميّة. تشاؤماً يبلغ الذّروة مع بعض الكتاب مثل جوزيف دو ميستر، أو ليون بلوي، أو لوي فردينان سيلين الذين لا يرون في مسيرة الزّمن إلّا منفذاً نحو الخراب.

أمّا البشريّ فيرى، مع كوندورسيه، أنّ «كمال الإنسان لا يُحْدث». بالنّسبة إليه تخرج الإنسانبة شيئاً فشيئاً من ظلمات الجهل، صاعدة إلى أنوار الغد الموعود.

وفي التّراع حول تأثير الوراثة أو الوسط في الكائن، يعطي اليمين الأولوية للوراثي، بينما يقدّم اليسار الوسط. وهنا أيضاً نلمس تشاؤماً عند اليمين، لأنّ الوراثة قدّر لا فكاك منه؛ وتفاؤلاً عند اليسار، لأنّ الوسط أكثر قابليّة للتّطوير. حين تقود أمة من الأمم سلطة شموليّة، سلطة تمثّل اليمين،

فإنها تدعو إلى العنصرية، وتنشئ معسكرات إبادة، كي تتخلص من العرق الفاسد. فإن كانت السلطة يسارية فإنها تكثر معسكرات «إعادة التربية والتأهيل»، وهي في المحصلة لا تقل عن معسكرات الإبادة فتكًا. وبشكل أقل جذرية، يمكن أن نعتبر البيولوجيا يمينية، والسوسيولوجيا يسارية.

تميزُ فيسيولوجيا الدماغ بين الفص الأيمن والفص الأيسر، لكن بسبب تقاطع الألياف الحسية في القناة المخاعية، فإن الفص الأيمن يتحكم في الجزء الأيسر من الجسم، والفص الأيسر يتحكم في الجزء الأيمن. وبالتالي فإن اليد اليمنى المشهود لها بـ«الشداد» خاضعة للجزء الأيسر من الدماغ.

قبس:

«حين دخلنا عليه، كان منهمكًا في رسم يده اليسرى بيده اليمنى.

سأله الكولونيل: - ماذا تفعل بحق الشيطان يا غريكو؟

أجابه المحتضر: - كما ترى يا عزيزي؛ أشغل نفسي. أبدًا لن تجد يدي اليمنى موضوعًا لدراسة التشريح أفضل من يدي اليسرى، وإن الأنانية لتستغل الفرصة.

الحق أن غريكو كان قد بلغ من الهزال درجةً أضحت معها بالإمكان رؤية عظام يده وعضلاتها عبر الجلد، مثلما نراها على تلك المجسمات المسلوخة التي تقدّم كنماذج على الطلبة».

مذكراتي - ألكسندر دوما.

الزّمان والمكان

المكان والزّمان هما أكبر بُعدين، من بين أبعاد تجربتنا. الزّمان يُعاش كمُدّة، باستمتاع، أو نفاد صبر، أو رعب. إنّه نسج الحياة نفسه - ولا عجب في أن تضعه فلسفة حيوية، شأنَ فلسفة برغسون، في مكانةٍ مركّزة. يقول برغسون: «حيثما يعيش كائنٌ، يفتح في موضعٍ ما سجلٌ يدوّن فيه الزّمان». (التطوّر الخلّاق، 1907).

وبالمثل، يدرك الامتداد، بشكلٍ ملموس، بوصفه منظراً قد يكون فارغاً فارغاً مدوّخاً، أو على التّقيض من ذلك، ممتلئاً بالأشياء حدّ الاختناق؛ يمكن اجتيازه بوثية واحدة، أو منيعاً، ومتعدّد الاجتياز.

ثمّ بوسعنا بعد ذلك، عبر مجهودٍ تجريديّ، أن نُفرغ الوسطين مغا من محتواههما، لنجعل منهما شكلين متجانسين، ولا محدودين، يخضعان لوحداثٍ قياس. بالتسبة إلى كائنٍ يمثّل الزّمان والمكان، صيغتين قبليتين للحساسية. على الرّغم من قابليتهما للفهم والإدراك، إلّا أنّهما لا يخضعان إلى مبادئ الفهم، مثلما تذلّ على ذلك تصوّرات اليمين واليسار التي مصدرها الحساسية وحدها.

لا يتميّز الزّمان عن المكان إذن إلّا من حيث عدم قابليته للرجوع. نظرياً، يستطيع أيّ متحرّك في المكان أن يرجع إلى نقطة انطلاقٍ. أمّا الزّمان، فلا يمكن الرجوع فيه الفهري - اللّهم إلّا في روايةٍ عجائبيّة، مثل رواية «آلة الزّمن» (1895) لويلز. إذ يقوم هذا التّخيل ببساطة، على حذف خاصية عدم القابلية للرجوع التي تميّز الزّمان، وبالتالي جعل الزّمان مكاناً من نوع آخر. فيصير آنذاك بإمكاننا أن نستكشف الزّمان كما نستكشف إفريقيا أو الأمازون. ولنشر إلى أن حذف عدم القابلية للرجوع، تجسّدها تجسيداً شكلانياً عقارب الساعة - التي تعود كلّ يومٍ إلى نقطة انطلاقها عبر المعادلة 24 ساعة = 0 ساعة-، وكذلك دورة الشهور والفصول الأبدية التي تجسّدها اليومية. إنّ جوهر فلسفة برغسون يكمن في الدّفاع عن المدة غير القابلة للرجوع، التي تُعاش بشكلٍ ملموس، ضدّ اختزالها إلى الزّمان المجرد الذي تدافع عنه الفيزياء، والذي هو مجرد مكانٍ مقتنع.

في رؤيةٍ - تنتمي إلى الشّعور أكثر منها إلى الفلسفة - وضع فريدريتش

نيتشه مبدأ العود الأبدى. إنها إحدى عقائد كتابه هكذا تكلم زرادشت (1883)، مع عقيدة موت الإله، وإثبات الحياة والمصير (Amor Fati). ذاك أن لجرى الزمان وجهين، وجه بالك - ركض البشرية صوب دمارها، عبر المحن الدموية - ووجه ضاحك - دورة الفصول والمواسم الهادئة الألوف. إن فكرة عود أبدى للتاريخ البشرى، تمحو هذا التعارض وتضفي على أحداثه سمة الضرورة والهدوء التي تُنسي كل فظائعه.

لقد أُنس أوكتاف هاملن حركة التركيب بين الزمان والمكان. وبوسعنا أن نعكس المسعى: أن نطرح بداية الحدث، ثم نفككه، لنستنتج منه الزمان والمكان. وذاك قطعاً هو المعنى الذي تومئ إليه عبارة موريس ماترلنك:

قبس:

«لو أن الأجرام كانت ساكنة، لما وُجد الزمان والمكان».

السّطح والعمق

ثمة هندسة للأخلاق. إذ إنّ فكرًا قد يكون ساميًا أو منحطًا، عميقًا أو سطحيًا. ويذهب ذهننا مباشرةً إلى اعتبار الفكر المنحط والسطحيّ فكرًا سيئًا، والفكر السامي والعميق فكرًا جيّدًا. غير أنّنا، من وجهة نظر فضائية صرف، سنلاحظ التقارب الذي لا جدال فيه، بين الفكر العميق والفكر المنحط. فحين ننزل تحت مستوى البحر -الذي يعتبر مقياس الارتفاع صفر- هل نكون بصدد التعمق أم الانحدار والانحطاط؟ أمّا الفكر «السامي»، فيمكن أن ننقص منه، بوصفه فكرًا مفرطًا في المثالية، وغير واقعي، ومفرط في العمومية، ولا يدقّق، إلخ. باختصار المعايير الأخلاقية التي تتأسس على اعتبارات فضائية هي شديدة الهشاشة.

على أن الأمر لا ينطبق بالكيفية نفسها على الفكر الفلسفي والعلمي. لقد ندّد الفلاسفة، منذ أفلاطون، بعدم الدقّة التي تنطوي عليها مظاهر العالم الخارجي. إنّ وهم الحواس -خاصة البصري- يدفعنا إلى أن نتعامل بحذر مع المعطيات المباشرة للحواس، وأن نبحت تحت المظاهر الخداعة، عن حقيقة أمتن. وهذا المسعى هو ما تجسده الأمثلة الشهيرة «أسطورة الكهف» لأفلاطون (الجمهورية، الكتاب السابع). إنّ الإنسانية، بحسب هذه الأمثلة، أشبه ما تكون بسجناء مقيدّين في كهف، وجوههم مثبّتة باتجاه عمق الكهف. يحذّقون في جدار، وخلفهم نارٌ يفصل بينها وبين ظهورهم ممزّ، وفي الممرّ تمرّ كائناتٌ فتنبع ظلّاتها على الجدار أمامهم. ولمّا كان السجّاء لا يرون إلّا تلك الظلال، فإنّهم يعتقدون أنّها الواقع. وحده من سيتمكّن من إدارة رأيه سيدرك أنّها مجرد مظاهر. إنّ «الميتافيزيقي» métaphysicien، الذي ما وراء (méta) الطبيعة physique.

تذهب كلّ من الفيزياء والكيمياء الحديثتين في الاتجاه السابق نفسه، بين وهم ذاتي وحقيقة عميقة تكمن خلفه، العقل وحده يستطيع إعادة بنائها. هذا العالم المعقول، التواري خلف المظاهر، كان قد سقاه أفلاطون، ومن بعده كانط، عالم الجواهر «التومينات» noumènes (في تقابل مع عالم المظاهر «الفينومينات» phénomènes). إنّ الذرة، ونواتها، وأجزاءها، والنترونات والإلكترونات، هي نومينات تختفي خلف وهم واقعنا الملموس. الألوان تتحدّد بواسطة أطوال موجاتها من البنفسجي (0,4 ميكرومتر) إلى

الأحمر (0,8 ميكرومتر). والحرارة ليست إلا شكلاً من أشكال الطاقة، إلخ. مطلع القرن العشرين انتفض بعض الفلاسفة ضدّ هذا الاتجاه في العلم، الذي يرفض كلّ مظاهر الحياة الملموسة، باعتبارها مجرّد وهم. فبينما كان برغسون يسعى إلى أن يحفظ «معطيات الوعي المباشرة»، وأن يصف بدقّة آليات الهزل في الشيرك والمسرح، كان إدمون هوسرل، ومن بعده سارتر، يحدّدان «الفينومينولوجيا» بوصفها منهجاً يسعى إلى إدراك الجواهر خلف المظاهر المباشرة.

قبس:

«أعمق ما في الإنسان، جلده.

...

الحقيقة عارية، لكن تحت العاري، ثقة السلوخ».

بول فاليري

القوة والفعل

لأرسطو ندين بمفهومي القوة (energeia) والفعل (dynamis)، اللذين حدّدهما في كتابه الميتافيزيقا. والأمثلة التي توضّح هذا التّقابل كثيرة بقدر ما هي ميسّرة الفهم - ربّما كثيرة، وسهلة، أكثر من اللازم، لأنّها تفتقر إلى التماسك. التّائّم والمستيقظ؛ المغمض عينيه، والفاتح عينيه؛ سبيكة البرونز التي ما تزال عديمة الشّكل، والتمثال؛ الثمرة في تقابلها مع الزّهرة؛ الزّهرة اليانعة في تقابلها مع البرعم، إلخ. الكثير من الأمثلة لتوضيح معنى القوة، ومعنى الفعل.

كان أفلاطون يقيم تقابلاً بين مُثل العالم المعقول -الخالدة، والثابتة، والكاملة- وبين أشياء العالم المحسوس. فعمل أرسطو على إنزال المُثل إلى الأرض. وهنا أيضاً كان لزاماً ألاّ تنوب وتنصهر في الحركة والصرورة اللّتين تطبعان أشياء العالم المحسوس. كيف نحفظ الوحدة التي تدوم بين الشّيخ، والظفلي الذي كانه؟ إنّه الشّخص عينه (طفلاً وشيخاً)... لكنّه تغبّر وهذا كلّ ما في الأمر. كيف نعثر على النّقيض نفسه في خضمّ التّغيير؟ بالقوة وظلال المستقبل الكامنة في الحاضر. لقد كان الشّيخ كامناً بالقوة في الظفل. وسنة، إثر سنة، انتقل من القوة إلى الفعل.

أثارت نظرية أرسطو إعجاب العصر القديم والوسيط بأكملهما. ونجد تنويعاً عليها، عند لايبنتز الذي كان يرى أنّ انقسام المونادات إلى ما لا نهاية، يسمح لها بأن تتطوّر تطوّراً دائماً، من غير أن تتدمّر وحدة جوهرها المتضمّنة فيها جميعاً.

نطلق مسمّى «قوى» على الدّول ذات السيادة. لأنّ كلّ دولة تستطيع في أيّ لحظة، بفضل دبلوماسيتها وجيشها، «أن تنتقل إلى الفعل». ووزنها عند باقي الدّول يتحدّد بحسب هذا التهديد الدّائم.

إنّ التّقابل بين القوة (أو العجز) الجنسي، والفعل الجنسي، يهيمن على العلاقة الإبروتيكية لدى الأزواج. لأنّ العجز الجنسي يكمن عمومًا في الانتقال قبل الأوان إلى الفعل الجنسي. أمّا القدرة الجنسيّة فتتجلّى في انتصاب مطوّل، وقذف متعدّد متحكّم فيه. إنّها الفعل الموعود، مُعلّفاً، ومغلّفاً، ومكبوحاً. ذلكم هو نكران الذات الذي يتصف به العاشق الجتّد.

قبس:

«على الرّغم من أنّ العديد من الجواهر تكون قد بلغت درجةً كبيرةً من الكمال، إلّا أنّها، من جهة قابليّتها لأن تنقسم إلى ما لا نهاية، تظلُّ عند تخوم الأشياء النّعسانة، التي تنتظر أن توفّق لترتقي أكثر فأكثر، صوب الأعلى والأفضل، بل وأقول، صوب ثقافةٍ أسمى. وأبداً لن يبلغ التّفدّم كماله».

في الأصل الجذريّ للأشياء
لايبنز

الجنس والفصل

نعلمنا المنطق الكلاسيكي أن التعريف يتكوّن عادةً من الجنس الجامع، والفصل المميز. إن قلت مثلاً إنَّ الإنسان حيوانٌ عاقلٌ، فإنني أبدأُ أولاً ما أبدأُ بوضعه ضمن جنسه المباشر، أي جنس الحيوانات. فيكون هنا جنباً إلى جنبٍ مع الزّرافة، والحلزون والقرادة. ولكي أميّزه عن جيرانه الحيوانات، أضيف إليه الفصل. إنّه عاقلٌ، بخلاف الزّرافة والحلزون والقرادة.

إنّ هذا التعريف للتعريف بالغ الأهمية، لأنّ من المهمّ لكلّ فردٍ أو شيءٍ أن يحوز جنساً وفصلاً. لنضرب مثلاً مجموع نواب المجلس الوطني. كلّ منهم، دون تمايز، يمثل فرنسا بأكملها. لكنّه في الآن نفسه أبٌ من مقاطعة، وغالباً من مدينةٍ هو عمدتها، وكثيراً ما يحدث أن يقع تعارضٌ بين المصلحة الوطنية (الجنس)، والمصلحة المحليّة (الفصل).

ومن المثير أكثر للاهتمام، تطبيق القاعدة السابقة على الأعمال الأدبية. يمكننا أن نقول إنّ عملاً أدبياً يزداد قوّةً بقدر ما يعمل فصله على تدعيم جنسه -بدلاً من تدميره-. ذاك أنّ بعض الأعمال، في الواقع، تسعى إلى إبراز فصلها حتّى تعانق الغرابة، فتخسر كلّ ما يقع تحت بند الكونية. ذاك أنّه إن كان من الجيّد أن تكون أصيلاً، فإنّ من الشّيء أن تكون مجرّدةً أصلياً. وتلك حالّ معظم الكتاب المسقيّن «محلّين». لكي يتلذّد القارئ بأعمالهم ينبغي أن يشاركهم الإقليم. إنهم كتّاب «من عندنا» يצועون برائحة التّبيز الجيّد ونبرة البلد، لكنهم ينبغي أن يُستهلكوا في عين المكان، لأنهم شأنهم شأن التّبيز المحليّ لا يتحقّلون السّفر.

يمكن لعمليّ أدبيّ أن يغوص في فصله عبر اللّغة. بعض التعبيرات الدّارجة، أو معجم بعينه -لا هو بالكامد ولا بالشفيف، وإنّما بينهما- تمنحه نكهةً لا مثيل لها. لكنّ دائرة هوائيه تضيق، بالإضافة إلى أنّه لا يتحمّل جيّداً تجربة التّرجمة. تلك حالّ كلّ من هنري بورا ابن منطقة أوفرنيا، وهنري فانسونو ابن منطقة بورغونيا، وبير جاكيز هيليا ابن منطقة بروتانيا، الذين لم يحرزوا التّجّاح الذي نتمناه لهم. والمسألة تصدّق كذلك على كتّاب بلدانٍ أخرى، مثل ألمانيا، حيث كتّاب مهقّون، شأنٌ ثودور ستورن وثودور فونتان اللّذين يثبطان القارئ الأجنبيّ بكثرة التعابير

الحلّية التي يصادفها عندهم في كلّ صفحة.

ثقة المنحدر الآخر، منحدر النفوس الواسعة التي تتوجّه إلى الإنسانية جمعاء، والتي تكسب قيمتها من انفتاحها وكرمها. نفكر هنا في تولستوي رجل الجنس بامتياز، والذي بانتمائه إلى الجنس يقع في تعارض مع دوستويفسكي رجل الفصل في حدوده القصوى. وهذا المنحدر أيضًا ينطوي على خطورة، وقد قارنه أندري جيد -الذي كان يفضّل دوستويفسكي- برشام التاريخ إدوارد ديپاي، سواء من حيث اتّساع رؤيته، أو من حيث تسطح ضوء المشغل الذي يعيقها.

أخطر حالة هي حالة رومان رولان، مبتكر «الزوايا-التهر» التي تجري باتجاه مصب مياه صافية، لكنها باردة ولا طعم فيها. كان يدعي أنه تلميذ لاسبينوزا، وغوته، وتولستوي. حين اندلعت حرب 1914، امتلك شجاعة قول لا للهستيريا القومية التي انطلقت من ضفّي الزاين، وحين حدثت الثورة الروسية سنة 1917، كان ينصت إليها على وقع المقطع الأخير من سيمفونية بيتهوفن التاسعة. وكلّ ذلك غدا يبدو لنا اليوم مفرطًا في السذاجة.

يبقى أنّ ثقة عددًا لا بأس به من الكتاب استطاعوا أن يتجاوزوا -بل وحتى أن يستغلّوا- الثنائية جنس-فصل. لا أحد يشكّ في أنّ توماس مان كاتب ألمانيّ، لا بل من بين الأكثر ألمانيّة بين الألمان. كاد الفصل أن يكون قاتلاً بالنسبة إليه، حين أخذته الحماسة سنة 1914، ورفع لواء التفوّق الجرمانيّ. كاد أن يصير نسخة بروسيّة عن موريس باريس Barrès، لولا أن ظهرت النازية فأيقظته بعنف من عماه. ثمّ تكفل منفاؤه والحرب العالمية الثانية بإتمام تحوّل. رواية الدكتور فاوستوس، التي كتبها في الولايات المتحدة الأمريكية، أثناء الحرب، هي الأكثر الألمانية بين كلّ ما كتب في تلك الفترة من روايات، لكنّ اتّساع أفقها يظلّ مثيرًا للإعجاب. إنّه انصهار الفصل منفجرًا.

ينبغي أن نذكر كذلك مثال ألبير كوهين. لا ريب في أنّ عمله يَضعف بسبب وفاته القاسي لجذوره المتوسطة. لكنّه استطاع أحيانًا أن يُقحم لحسن الحظّ «الفصل» في شعور من الرّحابة الكونية، ويفضي الجمع بين هذين الإلهامين المتناقضين إلى نتيجة لا نظير لها من حيث القوّة والعذوبة. في روايته كتاب أمي، يصّر على وصف أمه، إصرارًا يبلغ أحيانًا درجة القسوة، بالمرأة المتواضعة، بل وحتى الضيّقة الأفق، التي تفضحها

أصولها اليهودية الشرقية. لكنّها تجسّد في الآن نفسه نكران الذات الأمومي بصفاء مطلق. ومن هنا فإنّها تعني الإنسانية كلّها، في أكثر جوانبها رهافة ونزاهة. إنّه انصهار الفصل متساميًا.

قبس:

«لكي يدرك المرء الاختلافات، ينبغي أن يبرز رأسه ويبطئ حركة أفكاره. ولكي يدرك التماثلات ينبغي أن يسخّن رأسه ويوقف أفكاره».

ماري جان هيرودو سيشل.

المعطى والمبني

عندما نلعب الورق، فإن الحظ هو من يمنح كل لاعب الأوراق التي يبدأ بها اللعبة. ثم يكون عليه هو أن يستخدم ملكاته -ذكاءه، تجربته، تقنيته- في استغلال الأوراق أمثل استغلال. هذا المثال البسيط والشخيف، يبين أمثل تبيين ما يندرج، في الحياة، ضمن إطار المعطى، وما يدخل في باب المبني. المعطى هو جيناتنا الموروثة، أجسامنا، واستعداداتنا الأولى. لكن أيضًا الوسط الذي وُلدنا، وترعرعنا فيه، والذي لم نختره إلا قدر اختيارنا ألوان عيوننا.

تلكم هي «الأوراق» التي يضعها القدر في أيدينا عند انطلاق اللعبة. لكن ما أن تبدأ اللعبة حتى يتعين علينا نحن، -أقصد يتعين على إرادتنا الحرة- أن نلعب.

يتعلق الأمر بـ«بناء» حياتنا؛ وثقافتنا -التي يكون بناؤها الأساس قد تم في سنّ العشرين، حتى وإن ظلّ عندنا إمكان القيام بشيء، من قبيل تنجيد الجدران، ووضع الأزهار في المزهريات، لكنّ الأساسيّ يكون قد تمّ؛ وصحبتنا -إذ منذ أولى الأحاسيس التي نتائنا، نكون قد خبرنا معنى «الغير» وحددنا أولئك -أو ذاك، أو تلك- الذين نريدهم بأيّ ثمن، والذين لا نريدهم مهما كلفنا الأمر. وكذلك طريقة كسب عيشنا - إذ لا بدّ للمرء من أن يعيش ويقوم بشيء في حياته. ونتيجة كل ذلك، بناء رائع أو كارثي، يتضقن أجزاء جميلة وأخرى مزرية.

يبدو أنّ الحياة متوالية من الفترات، لكل فترة منها دور في هذا البناء، وبعض التأخرات في عملية البناء لا يمكن علاجها. لقد غدا من المقرر أنّ الظل الذي لم يتعلّم الكلام في سنّ معيّنة، لن يتحكّم من بعد في ملكة التعبير، مهما كان الجهد الذي يبذله في هذا الاتجاه. بعض مظاهر الإخفاقات الأخرى، التي تبدو أقلّ بداهة، قد يصعب أيضًا تداركها طيلة الحياة، مثلًا الظفل الذي، لسبب ما، لم يذهب إلى المدرسة، ولم يتعلّم الحياة المشتركة، قد لا يتدارك أبدًا هذا النقص.

إنّ المعطى الذي يُمنح لكل إنسان عند الانطلاق، هو غير عادلٍ بالمرّة. ثمة الأغنياء والفقراء، والطوال والقصار، والجميلون والقيحون. لكن

معطى مشبعًا ومفرطًا في الغنى قد يكون حائلًا دون النشاط البنائي. نسبة العزوبة عند التوائم الحقيقيين أعلى بكثير منها عند غيرهم، لأنَّ الطبيعة قد وهبتهم منذ البداية رقيقًا مثالًا. ثروة مكسوبة أفضل من ثروة مورثة، ونعرف المصير المؤسف لعددٍ من أبناء المليارديرات.

قبس:

«الآلهة تغدق بالنعم على البشر الذين تريد ضياعهم».

مثل لاتيني.

المثالية والواقعية

مثالية-واقعية. لا يتعلّق الأمر هنا لا بعلم النفس، ولا بالمدارس الأدبية. لا نفكر في مقابلة لامارتين بفلوبير. إنّما يتعلّق الأمر بحلّين ممكنين لمشكلة المعرفة.

السؤال الجوهري هو: ما موقع العقلانية؟ بالنسبة إلى التيار الواقعي، توجد العقلانية في الطبيعة. الأشياء عقلانية بماهيّتها. أمّا الإنسان فيخضع، بالمقابل، إلى أهوائه ونزواته، وخيالاته. تاريخ العلم بأكمله ليس إلّا تعلّم الإنسان العقلانية عبر ملاحظة الطبيعة. تلعب الطبيعة هنا دور المربيّة الحكّيمة للإنسان المسكين الأهوج. إنّ «العلماء» واقعيون تلقائيًا، تلقائيًا لدرجة أنّهم لا يعرفون ذلك، فكلمة واقعي لا مكان لها في معجمهم. وهذا لا وعي خطير، قد يكلفهم استفاقة مؤلّة. حين يعتنق الإنسان نظرية، فأولى له أن يعتنقها عن وعي وتفكير.

بالمقابل، تُرجع المثالية العقلانية إلى مبادئ العقل الإنساني. إنّها تعتبر الطبيعة كتلة لا معالم لها، تمنح العقل أداة يبني بها مختلف العلوم. بالنسبة إلى المثالية فإنّ «المعطى الموضوعي الخام» يبدو مثل عقبة كامدة، على درجة من الصّعوبة، لكن لا بد من استيعابها حتّى يتبلور العلم. لا يشكّل العلم من الوقائع العلمية، وإنّما يتشكّل وهو يشكّلها.

ترفض المثالية فكرة التطوّر، وتفضح سذاجة غطرسة العلماء المقتنعين بأنّ معارفهم هي أفضل المعارف في التاريخ بأكمله، لا شيء إلّا لأنها الأحدث. إنّ مختلف المجتمعات البشرية، عبر مختلف الأزمنة والأمكنة -سواء تعلّق الأمر بمصر الفرعونية، أو أمريكا روزفلت- تشكّل أنظمة متجانسة وصلبة، يمكن أن نميّز فيها، كما نميّز في كلّ نسيج متضام، نظامًا سياسيًا، ودينا، واقتصادًا، وطبّا، وفلكًا، وفيزياء، وشعرًا، ومسرحًا، وموسيقى، إلخ. ولا أحد من هذه الأنساق يمكن أن يحدّف أو يُستبدل. حين يدّعي أطباؤنا، أو علماء فلكنا، أنّ طبّهم أو فلكهم، أصدّق من نظيرتها زمن لويس الزابع عشر، إنّما يعتبرون فقط عن انتمائهم إلى القرن العشرين.

قبس:

«أن توجد، معناه أن تُدرك».

جورج بيركلي

القبليّ والبعديّ

لديّ خطاب أكتبه، لكنني لم أجد قلمي. أين هو؟ أين وضعته؟
طريقتان للبحث. أولهما، إغماض العينين وإعمال الذاكرة والنظر. متى
وأين استعملت قلمي آخر مرّة؟ ماذا فعلت بعد ذلك؟ أمّا الطريقة الثانية
فتتمثل في أن أبحث في كلّ مكان، من غير أن أتعب ذهني. أفتش في
جيوبي، في الأدراج، والمحافظ، إلخ.

المسعى الأوّل مسعى قبلي *a priori* والثاني بعدي *a posteriori*.

ونشير مع ذلك إلى أنّ التمييز بين المسعيين ليس مُطلقاً. عندما أوصلي
استقراني إلى أنّ قلمي سيكون في الجيب الداخلي الأيسر لسترتي الجلدية،
يبقى ظلّ من شكّ، إذ يمكن للتحقّق البعديّ أن يفنّد النتيجة. بالمقابل،
البحث بعديّ، في كلّ الأماكن التي يمكن أن يوجد فيها قلمي، تسترّها
فكرة مبهمة (قبليّة) تعملّ بديهاً على استبعاد بعض الأماكن. أعلم علم
اليقين أنّ قلمي لا يمكن أن يكون في العلّة أو القبو.

إنّ البحث العلمي، هو ذهاب وإياب مستمرّ بين الاستدلال القبليّ
والتجريب البعديّ. يعطي كتاب مدخل إلى الطبّ التجريبي لكلود برنار
(1865)، أمثلة كثيرة من ميدان الفيسيولوجيا. على أنّ الفلك، بذهابه
وإيابه المستمرّين بين النظار (البعدي) والشبورة السوداء (القبلي)، هو ما
يوضّح على أفضل نحو هذا التناوب بين المسعيين. في سنة 1682، راقب
الفلكيّ الإنجليزي إدmond هالي مرور المذنب -الذي صار مذكاً يحمل اسمه-،
وقام بحساباته، فقدّر أنّه سيظهر مرّة أخرى سنة 1758. لكنّ الفلكيّ مات
سنة 1742. وستّة عشر سنة بعد ذلك، لم يخطئ المذنب موعدّه، وظهر في
منظار تلامذة إدmond هالي الذي حاز مجداً مستحقاً.

إنّ المسعيين السابقين لا يحكمان ميدان العلم فحسب. الإبداع
الفوتوغرافي، مثلاً، يشتمل على مسعى قبليّ وآخر بعديّ. ثقة فوتوغرافيو
البعديّ، مثل هنري كارتييه بريسون أو إدوار بوبا. يجوبون المدن والقرى،
حاملين مصوّرتهم، من غير أن تكون لديهم فكرة مسبقة عما ستمنحهم
إياه الحياة الحرّة العشوائية. لكن ينبغي أن ننتبه إلى أن دور الصدفة هنا
ليس كلياً، لأنّهما يصادقان دائماً شخصيات أو مشاهد تشبههم، وتبدو

موقعه باسمهم قبلنا.

مصورون آخرون، مثل هلموت نيوتن أو رتشارد أفيدون، ينتهجون بالمقابل مسعى القبلي. إتهم يحملون في أذهانهم من قبل الصورة التي يودون التقاطها. ويقوم شغلهم كله على بناء الصورة التي يحلمون بها، في الأستوديو. وهؤلاء هم أساسا مصورو الموضة والإشهار.

وهذان المفهومان: «القبلي، والبعدي»، جوهرتان لدى بعض الفلاسفة. إن نظرية المعرفة عند كانط تقوم على إبراز الشروط القبلية للمعرفة، أي الشروط التي لا توجد في موضوع المعرفة، وإنما في ذات العارف. شروط المعرفة القبلية هذه، يسميها كانط متعالية. وعليه، ما دام المكان شرطًا متعاليًا لإدراكنا، فإن الهندسة علم قلبي، وإن كانت تابعة لهذا الإدراك.

ونجد قمة «الزعة القبلية» في نظرية المعرفة لأفلاطون. حسب هذه النظرية، النفس خالدة وقد كانت فيما مضى تقيم في سماء المعقولات (المثل). ثم نُفيت إلى العالم الأسفل، عالم الظلال والضلال، أي عالمنا. وبالتالي فإن أي بحث معرفي، سيكمن في أن نستخرج من التجربة ذكرى المثل التي أضعناها. كل معرفة حق، ما هي إلا تذكّر.

قبس:

«إن النفس، من حيث هي خالدة، وتولد مزاب عديدة، وقد رأت كل شيء، سواءً أشياء هذا العالم أو أشياء عالم هاديس، فلا يمكن أن تكون ثقة حقيقة لم ترها. وبالتالي، ليس غريبًا، بخصوص الفضيلة أو غيرها، أن تكون قادرة على استرجاع ما عرفته من قبل. ولما كانت الطبيعة كلها، من عائلة واحدة، وكانت النفس قد أحاطت بكل شيء علقًا، فلا شيء يمنع أن نتذكر جميعًا الشيء نفسه، وهذا التذكر هو ما نسميه تعلّقًا؛ كما لا شيء يمنع من أن نتذكر كل شيء، شرط أن نكون متيقّظين وأن لا نستسلم للإحباط: ذاك أن البحث والتعلم، ليسا في نهاية المطاف إلا تذكّرًا».

أفلاطون

محاورة مينون 81.

المطلق والنسبي

إنَّ المطلق هو المستقلّ، الذي لا تجمعه علاقةً بشيءٍ غيره، ولا يُقارن به شيءٌ. إنّه ما هو أكبر، وأرفع، وبهذا المعنى ما هو أندر. لكن هو في الآن نفسه أكثر ما نعرفه ابتدئاً. ذاك أنَّ المعطيات الخام للحياة اليومية - الحرارة المحيطة، والألوان، وحتّى أحاسيسنا الداخلية شأن الجوع والتعب -، كلّ هذه الأشياء تُعطى لنا، بوصفها مواد خام، نهملها بالعادة، لكن بوسعنا كذلك أن نستوقفها لنبلورها.

وبتأثير من هذه البلورة، سيظهر النسبي. مثلاً حرارة الهواء المحيط الذي أوجد وسطه الآن. ما عليّ إلّا أن أقيسه بواسطة محرار. وعلى الفور سيعلّق المعطى المطلق في شبكٍ نظامٍ لا يدركه إلّا العقل. الحرارة المعزّز عنها بأرقام، تصبح قابلةً للمقارنة مع عدد من الحرارة الأخرى - حرارة الليل، حرارة الخارج، حرارة الفصل، إلخ. يظهر النسبيّ إذن كأنّما هو النتيجة الطبيعية والعادية لنشاط العقل. الذكاء هو ملكة تنسيب المطلق الذي تمنحنا إياه التجربة.

على مرّ العصور حاول بعض المفكرين تجاوز شبك هذه العلاقات التي ينسجها الذكاء. بعد التجربة المحض، وبلورتها من طرف العلوم، استداروا شطر ضرب ثالث من المعرفة، ضرب يقصد بلوغ مصدر كلّ نور، مباشرةً دونما وسيط. إنّه الحدس الصوفي الذي يربط بين الطابع الفوري للتجربة المحض وبين قابلية التّقل التي تميّز العلوم. عند أصل التجربة الصوفية، يوجد الإيمان الذي يُعاش كيقين، يقين حضور الله. على أنّ هذا الحضور قد يخفت، ينمحي، تاركاً المؤمن في «ظلمات الليل». كما يمكن أن يشتدّ، غائضاً بالصوفي في هاوية الأنوار.

إنّ ما تشترك فيه التجربة الصوفية مع المعرفة العلمية، هو قابليتها لأن تُنقل، وكذلك وجود جماعةٍ حول الصوفي -مريدون، أو إخوة، أو مجرد أتباع- يشاركونه التجربة. لا وجود لصوفي متوحّد.

قبس:

«إن تجربة المطلق تختبئ وتحرك خلف نسيج العالم. إننا لا نراها،
لكنها تتجلى عبر غياب أكثر فعالية من كل أشكال الحضور، مثل الشهرة
التي يغيب فيها رب المنزل».

جون غرونييه

التَّبَع والشَّجيرة

إنَّ حكم يهوه قاطع ولا رجعة فيه: موسى الذي قاد العبرانيين في الصحراء أربعين سنةً، سيموت على جبل نبو، ولن تَطأ قدمه أبداً أرض كنعان الموعودة.

في كتابه المذهل حول موسى يبدي أندري شوراي⁽¹⁾ دهشته: «منذ قرون وأخبار اليهود يتساءلون حول هذا القرار الغريب في نظرهم: كيف أنَّ أفضل بني إسرائيل، أكبر الأنبياء، الوحيد الذي كلَّم الربَّ على طور سيناء؛ قلنا، كيف يُعاملُ بهذه الطريقة من طرف الربِّ العادل؟».

يبدو التفسير التقليدي لتلك المعاملة، ساخزاً، حتَّى إنَّه يُجنَّب الخوض فيه. ومع ذلك ينبغي أن ننتبه، لأنَّ فيه مفتاح المسألة.

مجدِّدًا ثار العبرانيون على موسى، لأنَّهم عانوا شخَّ الماء: «ولم يكن ماء للجماعة فاجتمعوا على موسى وهارون 3 وخاصم الشعب موسى وكلموه قائلين ليتنا فنيّا فناء إخوتنا أمام الربِّ. 4 لماذا أتيتما بجماعة الرب إلى هذه البرية لكي نموت فيها نحن ومواسينا. 5 ولماذا أصعدتُمنا من مصر لتأتيا بنا إلى هذا المكان الرديء. ليس هو مكان زرع وتين وكرم ورمان ولا فيه ماء للشرب 6 فأتى موسى وهارون من أمام الجماعة إلى باب خيمة الاجتماع وسقطا على وجهيهما فترأى لهما مجد الرب 7. وكلَّم الربُّ موسى قائلاً 8 خذ العصا واجمع الجماعة أنت وهرون أخوك وكلُّما الصخرة أمام أعينهم أن تعطي ماءها. فتخرج لهم ماءً من الصخرة وتسقي الجماعة ومواسيهم. 9 فأخذ موسى العصا من أمام الربِّ كما أمره. 10 وجمع موسى وهارون الجمهور أمام الصخرة فقال لهم اسمعوا أيها المردة. من هذه الصخرة نُخرج لكم ماء. 11 ورفع موسى يده وضرب الصخرة بعصاه مرتين فخرج ماء غزير فشربت الجماعة ومواسيها. 12 فقال الرب لموسى وهارون من أجل أنكما لم تؤمنا بي حتَّى تقدساني أمام أعين بني إسرائيل لذلك لا تُدخلان هذه الجماعة إلى الأرض التي أعطيتهم إياها».

(سفر العدد 20).

بالنسبة للتقليد التعاليمي، فإنَّ ضربة العصا الثانية هي التي خانت

(1) André Chouraqui, Moïse (Éd. du Rocher). (لؤلؤف)

موسى، إذ أظهرت قلة ثقته بكلام يهوه وقدرته، وهذا سبب الغضب الإلهي عليه وعلى قومه.

ما ينبغي أن نحفظه من هذا التأويل، هو الدور الذي لعبه التبع المعجز في لعنة موسى. ولنتذكر أنّ اسم موسى يعنى «الذي أنقذه الماء»، وأنّ هذا النبيّ ما انفكت تربطه بالعنصر السائل علاقات درامية. بدأت رسالته حين كلمه الربّ عند الشجرة المشتعلة. كلمه الربّ من نيران الشجرة، وأمره بأن يخلص العبرانيين، عبيد المصريين.

ومنذ تلك اللحظة لن نفكّ نصادف تقابلًا جوهريًا بيت الشجرة والتبع. ينبغي الاختيار. لا يمكن للتبع إلّا أن يُطفئ النار. على أنّ التبع، هو الحياة الإنسانية، حياة النساء والأطفال، والبهائم، والحقول. سوف يظلّ موسى ممزقًا بين هذين الحدين. حين وصل العبرانيون إلى صحراء سيناء، قال لهم يهوه: «أنا حملتكم على أجنحة النّسور وجئت بكم إلي. 5 فالآن إن سمعتم لصوتي وحفظتم عهدي تكونون لي خاصة من بين جميع الشعوب. فإن لي كلّ الأرض. 6 وأنتم تكونون لي مملكة كهنة وأمة مقدسة» (سفر الخروج 19).

لكن كان هنا سوء تفاهم دراماتيكي، لأنّ العبرانيين لم يكونوا مؤهلين لأن يصيروا ذاك الشعب من القديسين المتأملين المستقرّين إلى الأبد في الصحراء، أرض الربّ. كانوا يحلمون بـ«أرض موعودة، أرض تجري بالعسل واللّبن». بين التبع الجاري بالعسل واللّبن، والشجرة المتقدة، كلّ المسافة التي تفصل بين المقدّس والمدّنس. يبدو يهوه كأنّما لا يعلم قلة استعداد العبرانيين للقداسة التي وعدهم بها. وبينهم وبين يهوه، يتدخّل موسى الممزّق إلى الأبد بين هذا التناقض. بين يهوه وموسى دراما عشق. يهوه يحبّ موسى، ويغضب من حكاياته مع التبع واللّبن والعسل. بعد أربعين سنة من التيه - وكانت أحد عشر يومًا تكفي لعبور مصر نحو بلاد كنعان -، تركهم يهوه يواصلون السير صوب الأرض الموعودة. لكنّه احتفظ بموسى بقرية. على جبل نيبو، قبض روحه، من غير أن يصل إلى أرض الميعاد: «ولم يقم بعد نبيّ في إسرائيل مثل موسى الذي عرفه الربّ وجهًا لوجه» (سفر التثنية 34).

لن نخطئ التقدير، إن قابلنا بين العهد القديم والعهد الجديد، فقلنا إنّ الثورة المسيحية تتمثّل في اختيار التبع على الشجرة. لقد تلقى موسى كلمات نبوءته من الشجرة المحترقة. قضى عيسى في البرية أربعين يومًا،

لكنه لم يصادف فيها غير الشيطان وغواياته. بدأ مهمته منذ تعميده بنهر الأردن. ومذاك ما انفكت الينابيع، والعيون، والآبار تداعب خطواته وتسير في إثرها.

قبس:

«فأتى إلى مدينة من السامرة يقال لها سوخار، بقرب الضيعة التي وهبها يعقوب ليوسف ابنه. 6 وكانت هناك بئر يعقوب. فإذا كان يسوع قد تعب من السفر، جلس هكذا على البئر، وكان نحو الساعة السادسة. 7 فجاءت امرأة من السامرة لتستقي ماء، فقال لها يسوع: «أعطيني لأشرب» 8 لأن تلاميذه كانوا قد مضوا إلى المدينة ليبتاعوا طعامًا. 9 فقالت له المرأة السامرية: «كيف تطلب مني لتشرب، وأنت يهودي وأنا امرأة سامرية؟»؛ لأن اليهود لا يعاملون السامريين. 10 أجاب يسوع وقال لها: «لو كنت تعلمين عطية الله، ومن هو الذي يقول لك أعطيني لأشرب، لطلبت أنت منه فأعطاك ماءً حيًا». 11 قالت له المرأة: «يا سيد، لا دلو لك والبئر عميقة. فمن أين لك الماء الحي؟ 12 ألعلك أعظم من أبينا يعقوب، الذي أعطانا البئر، وشرب منها هو وبنوه ومواشيهم؟ 13. أجاب يسوع وقال لها: «كل من يشرب من هذا الماء يعطش أيضًا. 14 ولكن من يشرب من الماء الذي أعطيه أنا فلن يعطش إلى الأبد، بل الماء الذي أعطيه يصير فيه ينبوع ماء ينبع إلى حياة أبدية» 15».

الإنجيل يوحنا (IV)

الإله والشيطان

إنَّ الكائن الأسمى، القدير، الخبير، ملك كلِّ شيء، يدركه الإنسان بطريقتين: الإيمان واللاهوت. الإيمان ببساطة هو شعور بحضور كلي، يحشه المؤمن، وبفضله لا يعرف الوحدة. وهذا الحضور كافٍ لملء حياة الصوفيين، إذ بفضلُه يصير انعزالهم عن النَّاس مجرد انعزال ظاهري. لكن قد ينمحي هذا الحضور، فيمَرَّ الصوفي بـ«ليل مظلم»، يخبر فيه تجربة «التخلي».

اللاهوت هو المعرفة العالمة والعاقلة للرب. وتبلغ هذه المعرفة ذروتها مع «البرهان الأنطولوجي» للقدِّيس أنسلم الذي يُعتبر، من هذه الناحية، أعظم اللاهوتيين. ويصاغ هذا البرهان الأنطولوجي على النحو التالي: من بين كلِّ الأفكار، فكرة الرب هي الوحيدة التي تحمل في ذاتها صفة الوجود، لأنَّها أكمل الأفكار. لأنَّها إن لم تكن تحمل صفة الوجود، لوجب إفصاؤها والبحث عن فكرة أكمل منها، فكرة تنضمُّ إليها هي بدورها.

وقد قدَّم لايبنتز صيغةً من البرهان الأنطولوجي، تتناسب مع فلسفته. بالنسبة إليه تتسابق الأفكار نحو الوجود بحسب كمالها. ولا تبلغ درجة الوجود إلا من حيث توافقها مع أفكار أكمل منها، حققت وجودها قبلها. ولما كانت فكرة الإله أكمل الأفكار، فقد تحقَّق أولاً، قبل غيرها من الأفكار، وبالتالي لا تحتاج أن تخضع لشرط التوافق مع أيِّ فكرة أخرى. إن كانت ثقة فكرة الإله، فإنَّ الإله موجود.

تتمتَّع المخلوقات بالحرية، بقدر درجة الكمال التي منحها إياها الإله. لذا فإنَّ الحيوانات عاجزة عن ارتكاب الخطيئة. في الجانب الآخر من الخلق يوجد لوسيفر. كان أكمل المخلوقات، لكن أخذ به الغرور فتحذَى الإله. هو رأس مملكة النار (ولا ينبغي خلط هذه المملكة مع جحيم الأساطير اليونانية-اللاتينية العتيقة)، ويقضي وقته في إغواء البشر والوسوسة لهم. ورثنا عن العصور الوسطى صورةً منقَّرةً وفبيحةً عن الشيطان. وكان ينبغي انتظار جون ميلتون وعمله «الفردوس المفقود» (1671)، حتَّى يستعيد الشيطان نظارته، نظرة المهزوم. كذلك لورد بايرون وشارل بودلير خلعا عليه خلل الذكاء المتشكِّك والوضوح المرير. استدعى الأدب الفرنسي في القرن العشرين كثيرًا شخصيَّة الشيطان. فظهر في أعمال كلِّ من ليون

بلوي، وكلود كلوديل، وبول فاليري، وفرانسوا موريك، وجون بول سارتر، إلخ. ذاك أنه يجسد السالب تجسيداً حياً، فعلاً، دراماتيكياً، وقد نقول إيجابياً.

قبس:

«أنا الروح التي تنفي على الدوام!
وهي محقّة في نفيها، لأنّ كلّ ما يولد يستحقّ التدمير.
الأخرى إذن ألا يولد شيء.
لذا، كلّ ما تسقونه أنتم خطيئة، وخراباً،
باختصارٍ كلّ الشرّ
هو عنصري الخاصّ».

فاوست 1808

غوته.

الوجود والعدم

أول صورة تحضر في الذهن حين نفكر في العدم، هي صورة كرة ممثلة معلقة في فراغ لا حد له، صورة الكرة الأرضية مثلًا وهي تسير في الفضاء. وهذا هو النحو الذي تُصور به الوجود بعض النصوص ما قبل السقراطية. بالنسبة لبارمنيديس الإيلي، الوجود «ممتلئ على شاكلة كرة كاملة الاستدارة». إنه واحد، أبدي، ولا يلحقه فساد. كيف التسبيل إذن إلى المرور من هذا الوجود المتعالي، إلى الحياة البشرية والأرضية؟ على أن بارمنيديس قد بلور، بحسب أرسطو، نظرية عن البرودة والحرارة، جاعلاً العدم مصدرًا للبرودة والوجود مصدرًا للحرارة.

درج التقليد الفلسفي على معارضة بارمنيدس بهراقليطس الذي كان يعتبر كل شيء حركةً، وتحوّلًا، وصراعًا بين الأضداد. النار، بحسبه، مبدأ كل شيء. ونعرف عبارته الشهيرة: لا نسبح في النهار الواحد مرتين. إنه أبو الديالكتيك، فن جعل الفكر يتقدم في شكل حوار بين المتناقضات.

في لعبة الوجود والعدم، قد نفر بأن وجود هراقليطس ينخره العدم، مثلما تنخر ثمرة حنطة من الديدان. وعند الطرف الآخر من تاريخ الفلسفة نجد تعارضًا بين سارتر وهايدغر، بشكلي قابل للقياس على حالة هراقليطس وبارمنيدس. يجمعهما انتماؤهما إلى فينومينولوجيا هوسرل التي تقوم على إضفاء حمولة ميتافيزيقية على الظواهر، بما فيها الأكثر اعتيادية ويومية. هكذا يعمد هايدغر إلى تحليل الثثرة، والفضول، والالتباس، والهّم، إلخ. في كلّ الوضعيات الإنسانية ثقة حضور للغياب، أي هاجس العدم. إن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يصاحب وعيه على الدوام هاجس الموت.

بالنسبة إلى جون بول سارتر، فإن الوجود البارمنيدي -الذي يسميه الوجود في ذاته l'en-soi- هو «مسكون بالعدم»، أي أنه مصاب بعدم دقيق منه تولد الحركة، والرغبة، والوعي (الوجود لذاته le pour-soi). وهذا الوعي مهتد على الدوام بالغرق في لزوجة كثافة الوجود. وأذاك ينشأ شعور الغثيان الذي هو مركز إحدى روايات سارتر (الغثيان 1938). هكذا إذن، بينما يعتبر هايدغر أن القلق يصاحب انكشاف العدم، يرى سارتر أن الغثيان ينبّه إلى عودة الوجود المتوقعة. ليس شعورًا ذاتيًا، يحشه فردٌ،

إِذَا هُوَ حَالٌ لَا تَنْفَصِلُ عَنِ الْوُجُودِ. «يَبْرُزُ قَمِيصُهُ الْقُطَيْيُّ الْأَزْرَقُ بِفَرَحٍ عَلَى جِدَارٍ مِنَ الشُّوْكَوْلَاتَةِ. وَهَذَا أَيْضًا يُشْعِرُ بِالْغَثِيَانِ. لَيْسَ الْغَثِيَانُ فِيَّ: أَشْعُرُ بِهِ هُنَاكَ، عَلَى الْجِدَارِ، عَلَى حَقْلَاتِ الْبَنْطَالِ، فِي كُلِّ مَكَانٍ حَوْلِي. الْغَثِيَانُ وَالْمَقْهَى مَتَّحِدَانِ، هُمَا شَيْءٌ وَاحِدٌ. لَيْسَ الْغَثِيَانُ فِيَّ، وَإِنَّمَا أَنَا فِيهِ».

قَبَسُ:

«إِنَّ الْوُجُودَ لِدَايَتِهِ يَظْهَرُ كَتَجَلٍّ بَسِيطٍ لِلْعَدَمِ يَجْذُو أَصْلَهُ فِي كَنْفِ الْوُجُودِ؛ وَيَكْفِي هَذَا التَّجَلِّيَ لِلْعَدَمِ كَيْ يَحْدُثَ تَحَوُّلٌ كُلِّيٌّ لِلْوُجُودِ-فِي ذَاتِهِ.

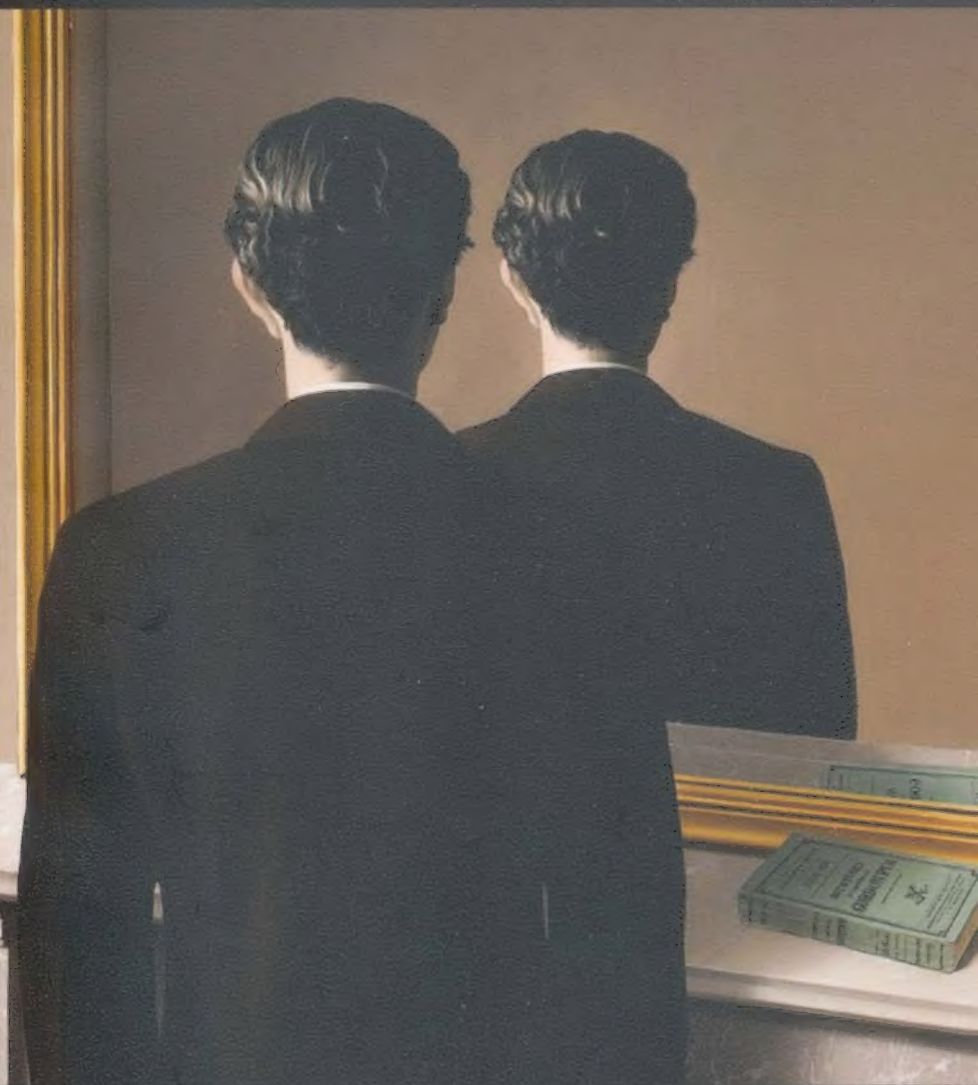
هَذَا التَّحَوُّلُ هُوَ الْعَالَمُ».

الْوُجُودُ وَالْعَدَمُ، 1942

سَارْتِر.



سيراً على نهج تقليد فلسفي طويل اعتنى هذا الكتاب بسؤال المقولات، تلك المفاهيم-المفاتيح التي يتوشل بها الفكر. أن نحذّذ تلك المقولات ونحلّلها، يعني أن نفصل قطع الآلة الدماغية. وهذا ما يرومه المؤلف عبر مسعى مزدوج: توسيع "لائحة المقولات" إلى مئة مفهوم تقدّم في شكل ثنائيات، وتجاوز التأمل النظري الضريف إلى الإحاطة بأكبر قدر ممكن من الأمثلة الدالة للموسى. وفي مسعاى المزدوج ذاك تتّضح الأفكار وتنجلي بدايتها عبر تقابلها في شكل ثنائيات: المرأة/الرجل، القمر/الشمس، الوجود/العدم... إلخ.



ISBN 978-603-91637-2-5



9

786039 163725

الطبعة الأولى: 2021

امعنى
MANA